

نقد

النظرية الأدبية المعاصرة

رامان سلدن

ترجمة وتقديم

جابر عصفور



النظرية الأدبية المعاصرة

الطبعة الأولى
الطبعة - ١٩٩١
جميع الحقوق محفوظة



القاهرة - بليرين

القاهرة: شارع نابليون - رقم ١٩/٢٥
مدينة نصر - المنطقة السكنية

ت : ٢٦١٣٤٣٣

نقد

النظرية الأدبية المعاصرة

رامان سلدن

ترجمة وتقديم

جابر عصفور



هذه ترجمة كتاب

A Reader's Guide to CONTEMPORARY LITERARY THEORY

Raman Seldon

Senior Lecturer in English
University of Durham



THE HARVESTER PRESS

هذه ترجمة كاملة لكتاب "دليل القارئ" إلى النظرية الأدبية
المعاصرة *

A Reader's Guide to Contemporary literary Theory
من تأليف رمان سيلدن Raman Seldon. وقد صدر عن
The harvester Press عام ١٩٨٥. وقد اختزل العنوان - في الترجمة
- إلى "النظرية الأدبية المعاصرة". ويعمل المؤلف حالياً استاذاً للأدب
الإنجليزي في جامعة لانكاستر Lancaster University. وقد
صدر له - قبل هذا الكتاب بعام - كتاب بعنوان "النقد والموضوعية"
١٩٨٤ ، وفي نفس العام الذي صدر فيه هذا الكتاب نشر عن كلارندون
، أكسفورد ، بالاشتراك ، "الأعمال الشعرية لجون أولدهام". وصدر له
عام ١٩٨٨ من دار لونجمان كتاب من تحريره بعنوان "نظرية النقد -
من الملاحظون إلى العصر الحاضر".

تصدير الترجمة

حصلت على هذا الكتاب فى الشهر الذى صدر فيه من عام ١٩٨٥. وكنت وقتها منشغلا بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية المعاصرة تقديما موجزا إلى القارئ العربى. وقد كانت هذه النظريات خصوصا فى تطوراتها المتلاحقة، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم، فضلا عن أنه لم تكن نصوص هذه النظريات قد ترجم منها شيء إلى اللغة العربية بعد، وكنت -لا أزال- أرى من الأفضل أن نقدم تعريف الكاتب الغربى نفسه بنظرياته، وتقديمه لها، فى الوقت الذى نترجم فيه نصوص النظريات، فذلك أفضل من أن يدعى بعضنا تقديم هذه النظريات فى كتب ينسبها إلى نفسه، وهى - بدورها - ليست سوى تلخيص شأنه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئ اللغات الأجنبية. وكان من نتيجة ذلك أن قدمت ترجمة كتاب تيرى إيجلتون، وهو من المداخل الممتازة عن "الماركسية والنقد الأدبى"، ونشرت الترجمة عام ١٩٨٥. وفى العام نفسه، نشرت ترجمة "عصر البنيوية" للكاتبة إديث كيرزويل، وهو مدخل نقدى إلى البنيوية وعصرها الذى انتهى.

فى هذا السياق، كان اهتمامى بترجمة هذا الكتاب، فهو كتاب صغير الحجم، تعليمى المدخل، يصلح للمثقف العادى، والطالب الذى يريد أن يتعرف على النظريات الأدبية المعاصرة. وترجمته فى أقل من شهر. واتفقت مع سلسلة "عالم المعرفة" على نشره. وتحمس الصديق الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لمراجعة الكتاب. وكانت الخطوة أن أرفق بالكتاب قسما آخر هو مجموعة من الدراسات الأساسية لأصحاب النظريات أنفسهم، بحيث يكون القسم الأول كتاب سيلدن والقسم الثانى لأصحاب النظريات التى يتحدث عنها الكتاب. ولكن المرض، وتزامم الأعباء، كل ذلك عطل المشروع بعد أن أنجز منه الكثير. وبعد أن انتهيت من النصوص التى تكمل المشروع، وجدت أن حجم الكتاب سوف يتضخم. ولذلك رأيت أن من الأفضل إصدار ترجمة الكتاب مستقلة، على أن يعقب ذلك كتاب آخر يحمل النصوص المهمة، ولحسن الحظ قد نشر منها الكثير.

والحق أننى أثناء إقبالى على مراجعة الكتاب قبل دفعه إلى المطبعة، خشيت أن يكون القطار قد فات، فنحن نعيش فى عصر تتزاحم فيه المعرفة، وتتقدم على نحو مذهل، فى تراكبهما المتدافع، ولكنى - بعد المراجعة - وجدت أن هذه الخشية لا مبرر لها بالقياس إلى وضع ما هو متاح أمام القارئ العربى، وهو قارئ لم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات الأدبية .

وعنوان الكتاب الأصلى "دليل القارئ إلى النظرية المعاصرة"، وهو دليل جيد بالفعل، فبعد المدخل النظرى الذى يطرح فيه المؤلف تأسيسا لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة، معتمدا فى ذلك على النموذج المنهجى الذى تقوم عليه دراسة رومان باكوسون لما أسماه "الحث الكلامى"، يتوجه المؤلف إلى النظريات المعاصرة نفسها، فيعرض للشكلية الروسية بوصفها "معطف جوجول" الذى تتابعت منه أحلام البحث عن منهج علمى، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب. وتتلاحق النظريات والمداخل، من النظرية الماركسية القديمة قدم "رأس المال" والجديدة جدة كتابات إيجلتون وفريدريك جيمسون. والنظريات البنوية التى تحتل مكانة متواضعة فى الكتاب بعد أن تساعد موج نظريات ما بعد البنوية منذ أوائل السبعينيات، والنظريات التى تتوجه إلى القارئ، وأخيرا النقد النسائى.

وأسلوب المؤلف فى العرض أسلوب تعليمى، فهو يتوجه بخطابه إلى القارئ العادى، ويصم أنه يحاول إقناع قارئ معاد لهذه النظريات المتدافعة، إما بسبب ألفه القديم ، أو بسبب المقولة المضمنة التى تؤكد أن من جهل شيئا عاداه، ولذلك فإن بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازئ تجنب الدخول فى التفاصيل الفنية الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين. وإذا أضفنا إلى ذلك المقدمة التى كتبها المؤلف والتى تقدم أطروحة نظرية فى كيفية تقسيم النظريات الأدبية، فضلا عن الوعى النقدي الذى لا يفارق المؤلف فى عرض النظريات، والذى لا يجعله يتحمس التحمس الأهورج لها (وكم تخسر النظريات المعاصرة من التحمس الأهورج للصديق الجاهل!)، أقول إذا أضفنا ذلك تلكت قيمة الكتاب وجدواه للقارئ العربى المتطلع إلى معرفة جديدة.

والواقع أن الكتاب كله ينطوى على دالتين مهمتين لا بد من توكيدهما فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر. أولى هاتين الدالتين هي التعقد البالغ لهذا المشهد، والتراكم المعرفي المذهل الذي يميزه ، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية الذي يقطعه . إن الأيام القديمة السعيدة التي كان الناقد يكتب فيها بقشور من هنا أو هناك قد انتهت إلى الأبد . وناقد هذا العالم المعاصر بقدر ما يلهث وراء المعرفة ، ككلب يشم روائح صيد ، (ومعززة لهذا التشبيه المنتزع من شعر صلاح عبد الصبور) يكاد يشعر بالعجز الإنساني أمام مئات الدوريات العامة، وعشرات الدوريات المتخصصة، ومئات الكتب المتدافعة، ومجالات المعارف الجديدة المتدفقة. وتسارع خطى "الأدب" الذي يعالجه هذا الناقد لا يقل عن تسارع خطى "النقد" الذي يمارسه، إذ بقدر ما يتسع هذا يتمدد ذلك، فهناك "نقد النقد" و"النقد الشارح" وعشرات المجالات التي لم تكن محل اهتمام من قبل. ولاشك أن هذه الخاصية تفرض تعقدا هائلا، في المصطلح النقدي، ووفرة لافتة في مجالاته، وتنوعا متسارعا في اتجاهاته، ومن ثم صعوبة أكبر في ترجمته . وهذا وضع يجعل الناقد العربي الذي يسعى أحيانا إلى متابعة ما يحدث في العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة الذي لا يعصمه منه سوى " الوعي النقدي " الصبارم، وتزايد مسؤوليته إزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية التي تعجز - إلى الآن - عن إصدار مجلة واحدة "معاصرة" متخصصة في النقد الأدبي .

أما الدالة الثانية التي ينطوى عليها هذا الكتاب ، فهي أن المشهد النقدي المعاصر، قد أخذ يتجاوز سجن "المركزية الأوروبية"، ويفتح على أفق انساني أرحب. إن مؤلف هذا الكتاب ليس انجليزيا، أو بريطانيا قحا، وأعلام النقد المعاصر في فرنسا من أصول غير فرنسية، ولنتذكر لوسيان جولمان، وتزفان توبوروف، وجوليا كريستيفا. إن المشهد المعاصر مصب تصب فيه تيارات متدفقة من الاتحاد السوفيتي، ابتداءً من حلقة موسكوفسكي إلى مدرسة جامعة تارتو، ومن تشيكوسلوفاكيا، حيث دائرة براج التي من أعلامها موكاروفسكي، ومن رومانيا، ومن جنيف حيث نقاد الوعي، ومن أمريكا اللاتينية. وأهم من ذلك أن هذا المشهد لم يعد من انتاج سكان الشمال، العالم

الأول المتقدم، فقد أخذ يسهم في صنعه سكان الجنوب، الوافدون من العالم الثالث (والرابع... الخ)

وليس أدل على ذلك من الاسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر، إن كتابات إوار سعيد الفلسطينية قد أصبحت قسما من تسيج المشهد النقدي المعاصر في العالم، ويجد القارئ اسمه إلى جوار كتابات فوكو، في تيار مابعد البنيوية داخل هذا الكتاب، وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به عندما كنت جالسا في مكتبة جامعة وسكنسون - مانيسون بالولايات المتحدة، في يوم من أيام عام ١٩٧٦. وإذا بي أجد عددا - من أعداد واحدة من أخطر المجلات النقدية العالمية، وهي مجلة Diacritics التي تصدر عن جامعة كورنيل - مخصصا بأكمله لكتابات إوار سعيد، بعد صدور كتابه الفذ "بدايات: المقصد والمنهج" عام ١٩٧٥، وقبل صدور كتابه "الاستشراق" بسنوات. وسواء كنا نتحدث عن "بدايات" أو "الاستشراق" أو "النص"، العالم، الناقد" أو غيرها من الكتب النقدية التي أصدرها إوار سعيد فنحن نتحدث عن ناقد هو جزء من حركة النقد العالمي، وحسبنا الإشارة إلى هذه العبارة التي قالها ريتشارد برويري: إن فهم كتاب بدايات لإوار سعيد يعنى فهم ما يقع الآن من تحولات بالغة الأهمية في النظرية النقدية المعاصرة في أمريكا وإوروبا على السواء".

وما ينطبق على إوار سعيد الفلسطينية ينطبق على إيهاب حسن المصري، فإسهامه هو الآخر في تيارات ما بعد البنيوية، وكتابات ما بعد الحداثة، يضعه في مكانه مماثلة. إن كليهما - سعيد وحسن - نموذج للناقد العربي بخاصة، وناقد العالم الثالث بعامة، من حيث الإسهام في المشهد المعاصر، وما ينطوى عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتجيه لم تعد حكرا على دائرة تحددها نظريات المركزية الأوروبية التقليدية.

وإذا كانت هذه الدلالة الأخيرة تنطوى على معنى، فإن معناها يقتزن بالكيفية التي يكتب بها إوار سعيد على سبيل المثال، والوعى النقدي الذي يتعامل به مع حضارة الآخر التي ليست حضارته في آخر المطاف. وأحسب أن الدراسة التي كتبها بعنوان "النص، العالم، الناقد"، وجعلها عنوانا لأحد كتبه، تجيب عن كثير من

الأسئلة التي ترتبط بما أشير إليه بعبارة "الوعى النقدي"، فالتعامل مع تراث الأنا وتراث الآخر وحاضره على السواء، والكيفية التي يتجاور بها ابن حزم - في هذه الدراسة - وبول ريكيور، والإشارة إلى ابن جنى وابن مضاء القرطبي إلى جانب الإشارة إلى الثامن عشر من برومير وفوكو، كل ذلك يؤكد أن "الإبداع" ليس طريقه الاتباع، وأن الأسهم في إنتاج المشهد النقدي العالمى يبدأ بنقده وإعادة النظر في علاقاته والمشاركة الواثقة (التي لا تتطوى على عقدة يونية) في الإضافة إليه.

هاتان الدالتان اللتان تحدثت عنهما لا يكشف عنهما هذا الكتاب إلا من حيث هو موضوع لتقوى الخاص، ومن حيث هو مجال للتأمل بوصفه عينة من المشهد الذى يزحم بالنظريات الأدبية المعاصرة. لكن الوجه الإيجابى لهاتين الدالتين لا ينبغى أن يلهينا عن سلبيات هذا الكتاب، مادامنا نتحدث عن الوعى النقدي، وهى قليلة بالفعل. وفى تقديرى، أن النموذج النظرى الذى يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنيوياً مفارقاً للوعى التاريخى، وهو العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى اللغويات البنيوية. وكانت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة فى فضاء من علاقات مجردة، محايثة، متجاوزة، على نحو يطرح الأسئلة: لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكونت؟. وينبوية هذا النموذج التصنيفى تذكر المتخصص بنموذج آخر شكلى، طرحه م. ابرامز صاحب الكتاب الشهير "المرأة والمصباح: النظرية الرومانسية والتراث النقدي"، من حيث إنها تبحث عن علة "محايثة" تبني عليها النظريات الأدبية نفسها. ولكن النظريات الأدبية "كلام على كلام" فى نهاية المطاف، فهى - بحكم طبيعتها - تطرحنا خارجها، وتغضى بنا إلى العالم الذى تولدت عند والعالم الذى تحاول توليده، وليس سوى المنهج التاريخى بانجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بعرض هذه النظريات.

ويمكن أن نصيف إلى هذا المأخذ النظرى مأخذاً آخر يرتبط بالهدف التعليمى، التنويرى، التثقيفى، الإيجازى، لهذا الكتاب، أعنى أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به إلى نوع من التبسيط وشمى من الغموض. إن التفاصيل العميقة تختفى كلما تباعدنا عن المشهد، وأشكال الصراع والحوار،

وعلاقات القناص بين الكتابات، والدرجات المعقدة من تباين المصطلحات، وخصوصية "القارئ المضمن" أو ما يسميه أحد النقاد المشار إليهم في الكتاب باسم "المروى عليه"، كل ذلك يفتق مع التخفيض الموجز الموجود في الكتاب. مؤكداً أن الغاية التعليمية تبرر ذلك، على نحو ما اعترف المؤلف نفسه، ومؤكداً أن الإيجاز يبرر ذلك بالمثل، ولكن يبقى خطر أن يتوهم قارئ متسرع أنه قد تعرف المشهد النقدي المعاصر بعد أن يفرغ من قراءة هذا الكتاب. وإلي هذا القارئ ينبغي أن نتوجه بالتحذير، فنحن إزاء دليل، مجرد دليل، وقيمة الدليل - أنه يثير الرغبة في التعرف الحقيقي والقراءة الجادة لما هو موضوع الدليل. ولحسن الحظ، فقد أصبح من المتاح الآن بين أيدينا مجموعة طيبة من المترجمات التي تساعد، في مجال واحد على الأقل، هو مجال البنيوية أو ما بعدها بقليل. وقد لعبت دار "تويقال" التي يسهم فيها محمد بنيس دوراً حاسماً في ذلك، ينبغي أن نذكره لها بالتقدير.

أما عن الترجمة التي قمت بها، فقد كنت حريصاً على أداء المعنى قبل اللفظ، متبعاً في ذلك تقاليد تراثية، أوجزها البهاء العاملي في كتابه "الكشكول" عن الصلاح الصفي، قال:

"وللترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وماتدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلغظه مفردة من الكلمات العربية تراوفاً في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه. وهذه الطريقة رديئة لوجهين: أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية. ولهذا وقع خلال التعريب كثير من اليونانية على حالها والثاني أن خواص التركيب والنصب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً. وأيضاً يقع الخل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق هنري بن اسحق والجوهري وغيرهما، وهو أن يأتي المترجم الجملة فيحصل معناها في

ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء
ساوت الألفاظ أم خالفها. وهذا الطريق أجود . ولهذا لم تحتج كتب
حنين بن اسحق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن قيماً
بها بخلاف كتب الطب والطبيعى والالهى، فإن الذى عرّبه منها لم يحتج
إلى إصلاح*.

ولقد اتبعت في الترجمة "هذا الطريق الأجود"، فحرصت على المعنى وليس
على التطابق العرفى بين التراكيب. وكان ذلك مثار خلافات متكررة بينى والصديق
الكبير فؤاد زكريا حول أسلوب الترجمة. وأحسب أنه لم يقتنع ببعض حججى
الخاصة. ولكن المؤكد أن مراجعته الفصول: الأول والثانى والرابع والمقدمة من هذا
الكتاب قد أفادتني كل الإفادة، فقد منحت الترجمة مزيداً من البقة، والسلاسة، فله
عميق تقديرى وشكرى على ما فعل. ولقد أضفت إلى الكتاب هوامش شارحة.
وعموماً، فإن كل ما يجده القارئ في أسفل المتن من هوامش فهو للمترجم، فالكتاب
الأصلى لا توجد به هوامش، ولقد حرصت على عدم إكثار منها حتى لا تتناقض
والفاية التثقيفية للكتاب إلا في المواضع التى فرضتها الضرورة.

وإذا كان لفؤاد زكريا الشكر على ما أضافه إلى الترجمة فإن لطلابى فى
السنة النهائية من قسم اللغة العربية - أداب القاهرة - تقدير خاص، فلقد قرأت معهم
بعض فصول الكتاب فى نروس الترجمة، وكانت لتعليقاتهم وأسئلتهم وشكواهم أثرها
فى تبسيط أسلوب الترجمة، كى يصبح قريباً من كل الأفهام . فإليهم أهدى هذا
الكتاب أملاً فى مستقبلهم. وأملاً فى أن ينفثوا على آفاق النظريات المعاصرة
وينفضوا عنهم ما تراكم على أذهانهم من صدد نظريات قديمة، لن تقودهم إلا إلى
مزيد من التخلف.

جابر عصفور

القى . نوفمبر ١٩٩٠

مقدمة

لم يكن لدى القراء العاديين للأدب بل نقاده المحترفين إلى عهد قريب أى مبرر يدفعهم إلى الانشغال بتطورات النظرية الأدبية فقد كانت النظرية تبدو مجالا تخصصيا أثريا، لا يشغل سوى قلة من الدارسين فى أقسام الدراسات الأدبية، وكانت هذه القلة - فى واقع الأمر - تتألف من فلاسفة يدعون أنهم نقاد للأدب، وكانت المناقشات الأدبية تتجه إلى القارئ العام سواء اتخذت شكل عروض للكتب فى الصحافة أو المجلات الفنية التى تقدمها أجهزة الاذاعة والتلفزيون. وافترض أغلب النقاد ما افترضه الدكتور جونسون من أن الأدب العظيم كان عالميا دائما، يعبر عن حقائق عامة فى الحياة الانسانية، ومن ثم فإن القراء لا يحتاجون إلى معرفة مخصصة أو لغة نقدية متميزة. وظل النقاد يتحدثون حديثا عاما مريحا عن تجربة الكاتب الشخصية، والخلفية الاجتماعية التاريخية للعمل الأدبى وعن الأهمية الانسانية للأدب العظيم، و"عبقرية" الخيال والجمال الشاعرى فيه. بكلمات أخرى، كان النقد يتحدث عن الأدب نون أن يعكس صفو الصورة التى لدينا عن العالم، أو الصورة التى لدينا عن أنفسنا بوصفنا قراء. ولكن ذلك كله بدأ فى التغير منذ أواخر الستينيات.

فخلال السنوات الخمس عشرة الماضية تقريبا انشغل طلاب الأدب بما بدا أنه سلسلة من التحديات المستمرة لإجماع الرأى العام، وبما زاد الأمر سوءا أن الضجة الغربية التى صاحبت هذه التحديات كان أغلبها واغدا من الخارج. ولنا - نحن الانجليز - خبرة خاصة فى الاستخفاف بالمنتجات الفكرية الثقيلة التى يصدرها إلينا غيرنا من أقطار القارة الأوروبية، فنحن عادة نشكر من عسر فهم المنظرين الألمان، أو نشكو من العقلانية المستحكمة لأقرانهم الفرنسيين، وذلك بطريقة تدعم تعصبنا الثقافى وتضع الغزاة موضع الدفاع عن النفس.

وقد احتلت "البنوية" العناوين الرئيسية للأخبار عندما رفضت

جامعة كمبردج عام ١٩٨٠ تعيين كولين ماك - كيب Colin Mac Cabe فى وظيفة ثابتة فى سلك الهيئة التدريسية . ونهت احتجاجات البنيويين ومن والاهم كتاب البحوث الأدبية فى كمبردج إلى وجود دخیل تسلل إلى مخدع الدكتور ف. ر. ليفز فى كليته الأم alma mater . ونشر الملحق الأدبى بصحيفة التيمز فى حينه عددا خاصا عن الفضيحة وخلفيتها الثقافية. ولابد أن القراء العاديين قد ازدادوا حيرة حول "البنيوية" بأكثر مما كانوا عليه قبل أن تتيج حادثه ماك - كيب الفرصة للمنظرين ليبسطوا آراءهم على الجمهور . ولم تؤدّ الآراء التى بسطت إلا إلى تأكيد الأهواء المتأصلة، فقليل بوجود مسحة ماركسية فى بنيوية ماك - كيب، وقيل إن مدخله البنيوي ليس سوى نقد للبنيوية من منظور ما بعدالبنيوية. وإن التأثير الغالب على عمله مصدره بنيوية التحليل النفسى التى رادها الفيلسوف الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan .

ولقد قررت النهوض بعينه المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ فى هذا الموضوع. لأنى أومن - أساسا - أن الأسئلة التى طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذى يبرر الجهد فى توضيحها . فالعديد من القراء قد أخذ يشعرون - الآن - أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الأزراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب فى أن يتعرف على وجه الدقة هذا الذى يطلب منه رفضه. والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة أضعف لأنياب الشكاكين . ولكنى افترضت أن رغبة القارئ فى تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عابرا، على سبيل التمهيد، لتتوق أعرق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لى من الاعتراف بأنى وقعت فى بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار فى القليل من الصفحات، وأمل أن لا يضل القارئ طريقه فى الفهم بسبب الإيجاز الذى لم يكن منه

مفر، أو بسبب التعميمات الشاملة. ولقد ألحقت بكل فصل قائمة إضافية متدرجة للقراءة، يتمكن معها القارئ من متابعة وجهات النظر المختلفة للموضوع بمستويات مختلفة من الصعوبة.

ولكن لماذا نؤرق أنفسنا بالنظرية الأدبية؟ ألا يمكن ببساطة أن ننتظر إلى أن تهدأ الضجة القائمة؟ إن الدلائل تشير إلى أن التحولات نحو الاهتمام بالنظرية قد أتت أكلها، وستظل باقية لا تمس في المستقبل المنظور. فقد صدرت مجلات علمية جديدة ووضعت مقررات دراسية جديدة، وعُقدت مؤتمرات عديدة تخصصت في مناقشة القضايا النظرية، ولا ينبغي لنا أن ندهش إذا انعكس هذا الوعي النقدي الجديد على الجبل الجديد من مدرسي الأدب، أما كيف يؤثر ذلك كله في تجربتنا وفهمنا للقراءة والكتابة على السواء، فهذا ما يتضح إذا لاحظنا - أولاً - أن التركيز على النظرية يتجه إلى تقويض مفهوم القراءة بوصفها نشاطاً "بريئاً" فنحن لا نعود قادرين على التقبل الساذج لـ "واقعية" الرواية أو "صدق" القصيدة، إذا طرحنا على أنفسنا أسئلة تتعلق بتركيب المعنى في القصة أو حضور الإيديولوجيا في الشعر وقد يتعلق بعض القراء بلوهمهم وينتصبون على ضياع البراعة. ولكن هؤلاء القراء لا يستطيعون - إذا كانوا جادين حقاً - تجاهل القضايا العميقة التي طرحها منظرو الأدب البارزون في السنوات الأخيرة، ثانياً: إن الطرائق الجديدة في النظر إلى الأدب يمكن أن تضيء حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلا من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها.

وبطبيعة الحال فإن النقد الأدبي لن يقدم شيئا ذا بال للقارئ إذا لم يكن هذا القارئ - أصلاً - راغبا في تأمل الكيفية التي يقرأ بها. وإذا ظن قراء آخرون أن النظريات والمفاهيم لاتفعل شيئا سوى القضاء على عفوية استجابتهم إلى الأعمال الأدبية فإنهم يتناسون أن الخطاب "العفوي" عن الأدب يعتمد اعتمادا لاواعيا على التنظير الذي خلفته

الأجيال السابقة، فحديثهم عن "الشعور" و "الخيال" و "العبقرية" و "الإخلاص" و "الواقع" حافل بالتنظير الجاف الذى ثبتته الزمن فأصبح جزءا من لغة الإدراك العادى. وإذا أردنا إن نكون مغامرين مكتشفين فى قراحتنا للآدب فإن علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه فى تفكيرنا عن الآدب.

والمرء يمكنه أن يفكر فى النظريات الأدبية المتنوعة من منظور ما تطرحه من أسئلة حول الآدب، إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب ، أو زاوية العمل الأدبى، أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم "الواقع". وبالطبع فإننا لن نجد منظرا للآدب يعترف بتحيز منظوره، وإنما يحاول أن يضع بقية وجهات النظر المغايرة فى إطار المدخل الذى يختاره. ويمكن أن يساعدنا المخطط البيانى^(١) التالى الذى وضعه رومان ياكوبسون Roman Jakobson لتحديد عناصر التوصيل اللفوى فى التمييز بين وجهات النظر المتباينة:

(١) هذا المخطط صاغة ياكوبسون فى دراسة شهيرة، أصبحت من أهم وثائق البنيوية، بعنوان: "تعقيب ختامى، اللغويات والشعرية"، وقد ألقاها فى مؤتمر عقد فى جامعة انديانا ١٧-١٩ أبريل ١٩٥٨، وذلك بوصفها تعقيبا من لفرى يناظر تعقيب ناقد أبى، وكان رينيه ويليك. وقد نشر بحث ياكوبسون، لأول مرة، بالإنجليزية، ضمن أعمال المؤتمر، فى كتاب بعنوان "الأسلوب فى اللغة" Style in Language من أهداد توماس سيببيوك Thomas A. Sebeok ، من مطبعة الـ M.I.T فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠. وقد صدرت ترجمة عربية لهذا البحث، ضمن كتاب "قضايا الشعرية"، أعدها محمد الولى ومبارك حنون، ونشرتها دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨.

سياق

رسالة

مُخاطِبٌ ----- اتصال ----- مخاطِبٌ

شفرة

فعملية التوصليل اللغوي تقوم على مُخاطب هو مُرسلٌ يرسل "رسالة" إلى المُخاطب المُستَقْبِل للرسالة، وتستخدمُ الرسالة شَفْرَةً (هى عادة لغة يعرفها كل من المُخاطب والمُخاطِب) وللرسالة سياق (أو مُشار إليه)، كما أنها تنتقل عبر اتصال (أو وسيط كالكلام الحى، أو التليفون، أو الكتابة). ويمكن لنا أن نحذف عنصر "الاتصال" من هذا المخطط عند مناقشة الأدب، لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظرى الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة (إلا فى حالة المسرح). وعندئذ، يمكن صياغة مخطط ياكوبسون فى إطار النظرية الأدبية على النحو التالى :

سياق	كاتب
كتابة	
شفرة	قارئ

وقد خص ياكوبسون كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية على هذا النحو

اشارة	انفعالية
شعرية	
شارحة	طلبية

فإذا اتخذنا وجهة نظر المخاطب، تركّز الانتباه لدينا على الاستخدام الانفعالي للغة، أما إذا انطلقنا من زاوية السياق فإن الاهتمام سوف ينحصر في الاستخدام الإشاري للغة.. الخ. كذلك فإن كل نظرية من النظريات الأدبية تتجه بعورها إلى التركيز على وظيفة بعينها دون غيرها. وإذا ما تناولنا النظريات الأساسية التي سنناقشها، أمكننا أن نضعها ببياناً على هذا النحو

الماركسية		
الرومانسية	الشكلية	التركيز على القارئ
البنيسوية		

ذلك لأن النظريات الرومانسية تركّز على عقل "الكاتب" وحياته، ويركّز نقد القارئ (النقد الفينومينولوجي) على تجربة "القارئ"، أما النظريات الشكلية فتتركّز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ما عداها، وينظر النقد الماركسي إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئاً أساسياً، وتلقى النظرية الأدبية للبنيسوية بثقلها على الشفرات التي نستخدمها في بناء المعنى، ومع هذا فإن كل مدخل لا يتجاهل - في أحسن حالاته - بقية الأبعاد من عملية التوصيل الأدبي، فالتقد الماركسي - على سبيل المثال - يدرج الكاتب والمتلقي والنص معاً ضمن منظور اجتماعي عام. أما النقد المرتكز على موقف الحركات التحررية النسائية (الذي عالجه في الفصل الأخير من هذا الكتاب) فلا محل له في المخطط البياني الذي طرحته، لأن هذا النقد ليس "مدخلاً" بالمعنى المنهجي الذي ينطبق على الأنواع الأخرى من النظريات، وإنما هو نقد يحاول القيام بتفسير جديد شامل لكل المداخل من موقف ثوري متميز.

وأخيراً فإنني لا أسعى في هذا الكتاب إلى تقديم صورة شاملة للنظريات النقدية الحديثة، وإنما سعيت إلى أن أقدم دليلاً يساعد في تعرف أهم الاتجاهات البارزة المثيرة للتحدي، فلقد استبعدت على سبيل

المثال نقد الأسطورة^(٢) الذي يقوم على تاريخ طويل متنوع، ويتضمن أعمال كتاب من أمثال جيلبرت مورى Gilbert Murray، وجيمس فريزر James Frazer ومود بودكين Maud Bodkin وكارل يونج Carl Jung ونورثروب فراي Northrop Frye، إذ يبدو لى أن نقد الأسطورة لم يفتح التيار الأساسى للثقافة الجامعية (الأكاديمية) أو الشعبية، ولم يتحد المسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التى تحدثها بها النظريات التى سوف نعرض لها .

(٢) يمكن للقارئ الذى لا يعرف الإنجليزية، أن يتابع صورة من هذا النقد فى كتاب "الأسطورة والرمز" الذى ترجمه (ترجمة ممتازة) جبرا إبراهيم جبرا، وصدر عن وزارة الإسلام، بغداد ١٩٧٢ .

الفصل الأول

النزعة الشكلية الروسية

النزعة الشكلية الروسية

قد لا يبدو النقد الذى خلفته الشكلية الروسية غريبا فى أعين طلاب الأدب الذين نشلوا فى ظل تيار النقد الجديد (١) الأمريكى الإنجليزى، بتركيزه على "النقد العملى" والوحدة العضوية للنص، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسية فى السعى إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص، وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التى غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية فى أواخر أيامها، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة. ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس "علمي" لنظرية الأدب. أما النقاد الجدد فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتميز للنصوص تأكيداً للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية، إذ أن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن اختزالها، فى عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية. وقد ظل مدخل هؤلاء النقاد إلى الشعر مدخلا إنسانى النزعة فى المقام الأول على الرغم من تركيزهم على "القراءة الدقيقة المتعمقة" للنصوص الشعرية، فقد انتهى

* هناك ترجمة متاحة لبعض نصوص هذه النزعة، بعنوان "نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس" من إعداد إبراهيم الخطيب، وقد نشرت فى الرباط بالمغرب عام ١٩٨٢.

(١) تيار النقد الجديد New Criticism شاع فى الولايات المتحدة منذ منتصف العشرينيات، وأخذ اسمه الاصطلاحي عام ١٩٤١ حين كتب جون كروانسموث كتابه "النقد الجديد" الذى يدرس فيه كتابات ريتشاردز وإيمسون وإليوت وونترزومن خصائص هذا التيار الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته، لا يمت بصلة إلى شيء آخر. وقد كان كتاب "ما (هو) الألب" الذى أصدره رشاد رشدي فى بداية الستينيات تلخيصا لأفكار هذا التيار.

كلينت بروكس Cleanth Brooks - على سبيل المثال- إلى أن القصيدة تجسد "الزخامة والبصيرة والفكر بأوسع مجاله"، شأنها في ذلك شأن "كل شعر عظيم". أما الشكليون الروس الأوائل فقد نظروا إلى "المضمون" الإنساني (من انفعالات وأفكار وواقع بوجه عام) نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح "لوسائل" الأدبية أن تؤدي عملها.

صحيح أن الشكليين المتأخرين عدلوا عن هذا الفصل الحاد بين الشكل والمضمون كما سنرى فيما بعد، ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه عام لم يخلعوا على الشكل الجمالي تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التي خلعها عليه النقاد الجدد. لقد كان الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصورية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها "الوسائل الأدبية" تأثيرات جمالية (أسطيقية)، والكيفية التي يتميز بها "الأدبي" عن "غير الأدبي" على الرغم من اتصاله به. وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة.

التطور التاريخي للشكلية :

كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥، والجماعة الثانية هي "أوبوياز" OPOJAZ (اختصار للعبارة الروسية "جمعية دراسة اللغة الشعرية") التي بدأت نشاطها عام ١٩٦١. وإذا كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson (الذي أسهم بعد ذلك في تأسيس حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦) هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى فقد كان فيكتور شك洛夫سكي وبوريس أichenbaum Bor-is Eikenbaum أبرز الجماعة الثانية. أما قوة الدفع الأولى التي حركت هذه الجماعة وتلك فقد جاءت من مجموعة المستقلين الذين اتجهت

جهودهم الفنية قبل الحرب العالمية اتجاها معاديا للثقافة البراجوازية "المتدهورة" خصوصا ما اقترنت به هذه الثقافة من بحث روى منطلق على الذات لدى الحركة الرمزية فى الشعر والفنون البصرية على السواء، فلقد سخر المستقبليون من الوضع الصوفى المخطوط الذى انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف Briousov الذى ألح على أن الشاعر "حامى حمى الأسرار الخفية". وهكذا نجد مايكوفسكى Mayakovsky - الشاعر المستقبلى المنطلق - يؤكد أن موطن الشعر ليس "المطلق"، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ولكن علينا أن نلاحظ أن المستقبليين كانوا لا يختلفون عن الرمزيين فى موقفهم العدائى من "الواقعية"، فشعار "الكلمة المكتفية بنفسها" الذى تبناه المستقبليون كان يعنى تركيز الانتباه على التنظيم الصوتى المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء. ولقد اندفع المستقبليون وراء الثورة وأكبوا نور الفنان بوصفه منتجا (ينتمى إلى الطبقة العاملة) لموضوعات مصنعه. وأعلن دمترىيف Dmitriev "أن الفنان قد أصبح الآن رجل بناء وتقنية، قائدا ورئيس عمال". ووصل "التشيبيون" Constructivists بهذه الأفكار إلى مداها المنطقى، فدخلوا المصانع بالفعل ليضعوا نظريتهم فى "إنتاج الفن" موضع الممارسة العملية.

من هذه الخلفية. انطلق الشكليون فى إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية. صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين، ولكنهم استبقوا نظرة آلية نوعا إلى العملية الأدبية، ولم يكن شكوفسكى أقل حدة فى نزعتة المادية من مايكوفسكى، بل إن تعريفه المشهور للأدب على أنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التى يستخدمها" يلخص أبلغ تلخيص هذه المرحلة الأولى من الشكلية.

ولم يواجه الشكليون أية مصاعب في تطوير أعمالهم بحرية في البداية، حين كان الاتحاد السوفيتي منشغلا عنهم بالحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية، وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية. ولكن انتقادات تروتسكي Trotsky النافذة في كتابه "الأدب والثورة" (١٩٢٤) كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلية الروسية، وهي مرحلة بلغت ذروتها في أطروحات ياكوبسون - Jacobson Tynyanov تنيانوف (١٩٢٨). وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلية الخالصة وإذعاننا للأوامر الاجتماعية الشيوعية. ولكني أعتقد أن ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعي في الاعتبار قد أنتج - قبل أن تنتهي الحركة الشكلية حوالي عام ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمي لتوجهاتها - بعضا من أفضل أعمال هذه الفترة، خصوصا كتابات مدرسة باختين Bakhtin التي وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا، مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة، فقد انتقل نمطها الأقرب إلى البنوية، أعنى النمط الذي استلهمه ياكوبسون وتنيانوف، إلى تشيكوسلوفاكيا، واستمر متصلا في "حلقة براغ اللغوية" بوجه خاص، إلى أن انقطع نشاط هذه الحلقة بسبب النازية. فهاجر بعض أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعلى رأسهم رينيه ويليك René Wellek ورومان ياكوبسون اللذان كان لهما أثرهما العميق في تطورات "النقد الجديد" طوال الأربعينيات والخمسينيات.

الفن من حيث هو وسيلة (٢):

أدى تركيز الشكليين على التقنية إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة "العملية" وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التواصل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب. ويمكن المرء أن يطبق هذه الفكرة في

(٢) هناك ترجمة لمبحث فيكتور شكوفسكي الذي تستعير هذه الفقرة عنوانه، وقد صدرت

بعنوان "الفن باعتباره تكنولوجيا" ترجمة وتقديم عباس التونسي ومراجعته حسن البنا، مجلة

الف، القاهرة (المعد الثاني) ربيع ١٩٨٢.

يسر بالغ على شاعر مثل جيرار مانلى هويكنز Gerard Manley Hopkins ، فلفته "صعبة" على نحو تلتف به الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة أدبية . ولقد اتجه الشكليون الأوائل إلى التوحيد بين صفة الأدبية وصفة "الشاعرية" . ولكن من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها ، فحين أفتح رواية توماس هاردي "تحت الشجرة الخضراء" بطريقة عشوائية ، أقرأ : "كم ستمكث؟" ليس طويلا ، انتظر وتحدث إلى . وليس في هذه الكلمات بالقطع أى سبب لغوى يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات "أدبية" ، والسبب الوحيد الذى يجعلنا نقرأها على أنها أدبية ، لا على أنها فعل من أفعال التوصيل ، هو أننا نقرأها داخل ما نعدّه عملا أدبيا . وسوف نرى أن تنيانوف Tynyanov وغيره من الشكليين قد طوروا فهما لصفة الأدبية أكثر مسرونة من ذلك ، يؤدى إلى تجنب هذه المشكلة .

إن ما يميز الأدب عن اللغة "العملية" Practical هو أنه حميلة عملية "بناء" يقوم بها الأديب . ولقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة ، فالشعر "لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي" ، والإيقاع أهم العوامل في بنائه . خذ مثلا هذا السطر من المقطوعة الثانية فى قصيدة الشاعر جون دون Donne "معزوفة ليلية فى عيد القديس لوسياس" : For I am every dead thing إن أى تحليل شكلى سيلفت الانتباه إلى الدفقة الإيامبية Iambic Impulse الضمنية (المؤكد فى السطر المناظر من المقطوعة الأولى وهو "The Sunne is Spent and now his flask") وفى هذا السطر من المقطوعة الثانية فإن توقعنا الصوتى يحبطه المقطع المسقط ما بين "dead" و "Thing" ، فنترك الانحراف عن المعيار ، وذلك ما يحدث التأثير الجمالى للسطر . وسوف يلاحظ التحليل الشكلى - - بالمثل - - فوارق أكثر رهافة فى الإيقاع ، تنتجها الفوارق التركيبية بين السطرين (إذ يحتوى السطر

الأول - على سبيل المثال - وقفة Caesura قوية تقطع سير الإيقاع بينما لا توجد وقفة في السطر الثاني). فالشعر يمارس عتفاً منضبطاً على اللغة العملية، ومن ثم يحرفها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التي يقوم الشاعر ببنائها .

ولقد كان فيكتور شكولفسكى أبرز الأصوات في المرحلة الشكلية الأولى بتنظيراته الحيوية الجسورة المتأثرة بالحركة المستقبلية. وإذا كان الرمزيون قد نظروا إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن اللامتناهي، أو عن نوع من الحقيقة غير المنظورة، فإن شكولفسكى تباعد عن هذه الشطحات، وازداد اقترباً من الواقع، ساعياً إلى تحديد التقنيات التي يستخدمها الكتاب لإحداث تأثيرات ملموسة.

ويستخدم شكولفسكى للتعبير عن واحد من أكثر مفاهيمه جذبا للانتباه مصطلح "التغريب" (بالروسية Ostranenie) ويذهب إلى أننا لانستطيع الحفاظ على نضارة ادراكاتنا للموضوعات، فمطالب الوجود "العادي" تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد، أما رؤية ورنرورث البريئة التي تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته" فلا تمثل الوضع المعتاد للوعي الانساني. ومهمة الفن، تحديدًا، هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد. ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين في هذا الجانب، ذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها بقدر ما كانوا معنيين الوسائل التي تنتج أثر "التغريب". ويوضح شكولفسكى ذلك في دراسته "الفن تقنية" (١٩١٧) بقوله:

إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما نعرف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومدهاء، لأن

عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية. (التأكيد لشكلوفسكى).

ولقد كان الشكليون شغوفين بالاستشهاد بكتابات إثنين من كتاب القرن الثامن عشر هما لورنس شتيرن Loureance Sterne وجوناثان سويقت. Jonathan Swift . ويوضح توماشيفسكى Tomashevsky كيفية استخدام وسائل التغريب في رواية "رحلات جلغر" لسويقت على النحو التالي:

"لكى يقدم جلغر صورة ساخرة للنظام السياسى الاجتماعى فى أوربا... فإنه يحدث سيده (الحصان) عن عادات الطبقة الحاكمة فى المجتمع الإنسانى. ولأنه مضطر لأن يقول كل شىء بأقصى درجة من البقة، فإنه ينزع قشرة العبارات المزوقة والتقاليد الزائفة التى تبرر أشياء كالحرب والنزاع الطبقي والتأمر البرلماني وغيره . وعندما تغفو هذه الموضوعات عارية من أى تبرير لفظي، ومن ثم يفارقها طابعها المؤلف، فإنها تتجلى بكل بشاعة، وهكذا فإن نقد النظام السياسى- وهو مادة غير أدبية- يوجه فنياً ويدمج تماماً فى القص ."

قد تبين هذه العبارات لأول وهلة كأنها تركز على مضمون الإدراك نفسه ("البشاعة" فى "الحرب"، "النزاع الطبقي") ولكن ما يهم توماشيفسكى فى حقيقة الأمر هو التحويل الفني للمادة غير الأدبية. فالتغريب يغير من استجابتنا إلى العالم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا باضخام إدراكنا المعتادة لعمليات الشكل الفني.

ولفت شكليفسكى الانتباه، فى دراسته لرواية "ترسترام شاندى" للورنس ستيرن، إلى الطرائق التى يتم بها تغريب الأحداث المؤلفه بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع. ذلك لأن هذه التقنية فى إرجاء الأحداث

أو تطويلها تنفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا أليا وبذلك نسقط عنها الالفة، فحالة السيد "شاندی" الذى يستلقى قانطا فى سريره، بعد سماعه خبر تحطم أنف ابنه ترسترام، كان يمكن أن توصف وصفا تقليديا بقولنا: "انطرح حزينا فى سريره". ولكن ستيرن اختار أن يزيل الطابع المألوف عن حالة السيد شاندی فقال:

" ارتمى على الفراش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطى أغلب عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما تراجع مرفقة إلى الوراء) إلى أن لمس أنفه الدثار. وتدلّى ذراعه الأيسر جامدا إلى جانب السرير، وأصابعه متكئة على مقبض حوض الغرفة."

ولهذا المثال أهميته فى أنه يوضح لنا كيف أن إزالة (إسقاط) الالفة لا تؤثر، فى كثير من الأحيان، فى الإدراك ذاته، وإنما يقتصر تأثيرها على الطريقة التى يعرض بها هذا الإدراك، ذلك لأن ما يقوم به ستيرن من إبطاء لوصف حالة شاندی، لا يأتينا باستبصار جديد لطبيعة الحزن ولا بإدراك جديد لحالة مألوفة، وإنما يكتفى بتقديم لغوى أشد حدة وتأثيرا، فما يثير إعجاب شكوفسكى - وهو يصف هذا التركيز على عملية التقديم اللغوى بأنه "إمالة اللثام" laying bare عن تقنية الأديب - هو - على وجه التحديد - عدم اهتمام ستيرن بالإدراك بمعناه غير الأدبى.

وقد يجد العديد من القراء ما يثير سخطهم فى رواية ستيرن، بسبب إشارات المستمرة إلى بنيتها الروائية. ولكن شكوفسكى يرى أن قيام رواية بإمالة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة، هو أهم عمل أدبى تستطيع هذه الرواية أن تقوم به.

ولقد أحدثت فكرتا "التغريب" و "إمالة اللثام" أثرا مباشرا فى مفهوم برخت المشهور عن "فعل التغريب"، فشارك برخت الشكليين الروس موقفهم العدائى الصريح من المبدأ الكلاسى الذى كان ينادى بضرورة أن

يخفي الفن عملياته الفنية ("الفن هو أن تخفي الفن" -ars celare ar- item^(٢)) ، ذلك لأن الألب عندما يقدم علياته وحدة متجانسة منسجمة من الخطاب ، أو تمثيل طبيعي للواقع، فإنه يغدو في نظر برخت عملية مخادعة ورجعية سياسية، فمن الممكن في مسرح برخت أن نقوم ممثلة- على سبيل المثال- بأداء دور شخصية رجل، لكي تسقط الألفة عن الدور وتقضى على السمة الطبيعية فيه، فتدفع المشاهدين- بتفريبها للدور- إلى الانتباه اليقظ لنوعية الذكورة في الدور. ولكن الاستخدامات السياسية الممكنة لمثل هذه الوسيلة لم تكن تخطر ببال الشكليين الذين ظل اهتمامهم كله منصبا على التقنية في ذاتها .

القصة : Narrative

كان شعراء المأساة الإغريق يستقون مادتهم من القصص الماثورة التي تتكون من سلسلة من الأحداث، مما جعل أرسطو يعرف الحكمة -mythos في القسم السادس من "فن الشعر" بأنها "ترتيب الأحداث الواقعة". وتتميز الحكمة تميزا واضحا عن القصة التي يمكن أن تكون أساسا لها، فالحكمة هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع قصة. وكانت التراجيديا الإغريقية تبدأ عادة بعملية استرجاع، هو استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك الأحداث التي اختيرت من أجل الحكمة. أما في "انياة" فرجيل و"الفريوس المفقود" لميلتون فإننا نجد أنفسنا منغمسين مرة واحدة في معمة الأحداث in medias res، بينما تقدم الأحداث السابقة من القصة تقديمًا فنيا في مراحل متباعدة من الحكمة في شكل قصص استرجاعي غالبا، كأن يقص إنياس سقوط طروادة على يديو في قرطاج، أو يعكس رافائيل الحرب التي حدثت في السماء لأدم وحواء في الفريوس.

ويحتل التمييز بين "الحكمة" و"الحكاية" مكانا متميزا في نظرية

(٢) من أولييد، بهماليون.

الشكليين الروس عن القصص، فهم يؤكدون أن "الحبكة" (sjuzet) هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية. أما القصة أو "الحكاية" fabula فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارح الذي ينظمها. ولكن مفهوم "الحبكة" لدى الشكليين كان أكثر ثورية من مفهومها الأرسطي، على نحو ما تكشف لنا دراسة شكوفسكي عن لورنس شتيرن. فالحبكة في "ترسترام شاندى" ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضاً كل "الوسائل" المستخدمة للتدخل في مجرى القص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء، الخ) والأوصاف المسببة - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية. وهكذا فإن الحبكة - في هذه الحالة - هي، بمعنى معين، انتهاك الترتيب الشكلي المتوقع للأحداث. وعندما يقوم شتيرن بهذا الإحباط للترتيب المألوف للحبكة فإنه يلفت انتباهنا إلى "الحبكة" نفسها من حيث هو موضوع أدبي. ولذلك فإن نظرة شكوفسكي إلى الحبكة هي نظرة مختلفة عن المفهوم الأرسطي تماماً، ذلك لأن الحبكة الأرسطية المحكمة ينبغي أن تقدم لنا الحقائق الأساسية المألوفة في الحياة الإنسانية، مما يستلزم كونها ممكنة الحدوث في الواقع، وتتسم بنوع من الحتمية، أما عند الشكليين فكثيراً ما كانت نظرية الحبكة ترتبط بمفهوم "التغريب"، فالحبكة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة.

التحفيز (٤) motivation

أطلق بوريس توماشفسكى Boris Tomashevsky على أصغر وحدة من الحبكة اسم "الحافز" motif (٥) الذي يمكن فهمه بوصفه

(٤) المصطلح يشير إلى نظام الاتساق الذي يبرز إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعها

(٥) كلمة motif مصطلح موسيقى، وتعني - بالتقريب - "اللحن المميز". وقد استخدمها

فاغنر بمعنى اللحن الموجّه Leitmotiv [بالألمانية]، أي أن كل شخصية في الدراما

الموسيقية لها لحن معين، يظهر مع هذه الشخصية ويدل على وجودها. وهي مستخدمة في

المسرح والسينما عند الحديث عن "موتيف"، الخ. ولكن معناها في هذا السياق أقرب إلى

"الموضوع الموجّه" أو "الوحدة الموجّهة".

عبارة مفردة أو فعلا مفردا . وهو يميز بين الحافز "المقيد" والحافز "الحر" ، أما الأول فهو الحافز الذى تتطلبه الحكاية أو القصة . بينما الثانى هو حافز غير أساس من وجهة نظر الحكاية أو القصة . ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من المنظور الأدبى فإن الحوافز الحرة تغدو موضع تركيز الفن . وعلى سبيل المثال فإن الوسيلة التى تجعل رفائيل يروى قصة الحرب فى السماء هى حافز حر ، لأنها ليست جزءا من الحكاية المطروحة ، ولكن هذا الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها ، ذلك لأنه حافز يتيح لميلتون إدماج الحكاية فى حبكة الشاملة بطريقة فنية

هذه النظرة تقلب رأسا على عقب المفهوم التقليدى الذى يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون ، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون ، بطريقة معكوسة ، إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتنا إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية ، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم "التحفيز" motivation . وفى رأى شكولفسكى ، فإن رواية "تراسترام شندى" فريدة فى بابها لأنها خالية تماما من التحفيز ، فالرواية مصنوعة صنعا كاملا من وسائل شكلية تميظ اللثام عن نفسها .

وأكثر أنماط "التحفيز شيوعا هو ما ندعوه باسم "الواقعية" ، فمهما كانت الكيفية التى يتركب بها العمل من الناحية الشكلية فإننا نظل نتوقع منه ، فى كثير من الأحيان ، أن يمنحنا الإيهام "بالواقع" ونتوقع من الأدب أن يكون "مطابقا للحياة" وربما أزعجتنا الشخصيات أو الأوصاف التى لا تطابق توقعنا المعتاد لما يكون عليه العالم بالفعل . ومن هنا فإننا حين نلاحظ غياب التحفيز الخارجى ، فإننا نطلق أحكاما مثل : "إن الرجل الذى يحب لايسلك على هذا النحو" و"أبناء هذه الطبقة لا يمكن أن يتحدثوا بتلك الطريقة" . ولكننا - من ناحية أخرى - يمكن أن نألف أمورا مستحيلة وممتعة من شتى الأنواع ، كما أوضح توما شيفسكى ،

بمجرد أن نتعلم قبول مجموعة جديدة من الأعراف، فنحن لا نلتفت - على سبيل المثال - إلى الطريقة المستحيلة التي يتم بها إنقاذ الأبطال من الموت وهم على وشك أن يقتلوا بأيدي الأشرار، في قصص المغامرات.

ولقد أصبح موضوع "التحفيز" موضوعا بالغ الأهمية في عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة. وقد لخص جوناثان كولر الموضوع كله تلخيصا بارعا بقوله:

"إن تمثل شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تتيحها الثقافة . وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا".

ولا يتوقف إبداع البشر في إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية، فنحن لا نقبل أن يظل "النص" غريبا عنا أو نائيا عن أطرنا المرجعية، ونلج على "تطبيع" natu-ralising هذا النص ومحو نصيته". وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور، فنعزوها إلى عقل مضطرب، أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام، بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير. ولا شك أن الشكليين قد استبقوا الفكر البنيوي وما بعد البنيوي، عن طريق الاهتمام بسمات النصوص التي تقاوم عملية التطبيع المستمرة، فلقد رفض شكولفسكي تفسير الاضطراب الغريب لرواية "تراسترام شاندى" بكونه تعبيراً عن عقل ترسترام الملتوى، ولفت الانتباه بدلا من ذلك إلى "الأدبية" Literariness الملحة للرواية، تلك الأدبية التي تقاوم التطبيع (ومع ذلك لا تستطيع أن تتوقاه في آخر الأمر).

العنصر المهيمن : The dominant

ولقد أدرك الشكليون- تريجيا - أن الوسائل الأدبية ليست من قبيل القطع الثابتة الجاهزة التي يمكن للمرء أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية، ذلك لأن قيمة هذه الوسائل ومعناها يتغير بتغير الزمان والسياس. وما إن وصل الشكليون إلى هذا الإدراك حتى تراجع مفهوم "الوسيلة" device بوصفه المفهوم الرئيسى ولقد كان لهذا التحول أثر بعيد المدى، إذ لم يعد الشكليون يلزمون أنفسهم بالرفض المطلق للمضمون بل أصبحوا قادرين على إدماج مبدأهم الرئيسى- مبدأ التفريب- فى صميم نظريتهم، أى أنهم بدلا من يضطروا إلى الحديث عما يقوم به الأدب من تفريب للواقع ، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى مايقوم به الأدب من تفريب لنفسه ، العناصر " الداخلة " فى العمل الأدبى يمكن أن تصبح من قبيل الروتين الآلى ، أو يمكن أن تغدو ذات وظيفة جمالية إيجابية . والوسيلة نفسها يمكن أن يكون لها وظائف جمالية مختلفة فى أعمال أدبية مختلفة ، أو يمكن أن تغدو آلية تماما . مثال ذلك أن الألفاظ المهجورة أو الترتيب اللاتينى للكلمات ، يمكن أن يؤدى وظيفة ساخرة فى أهجية ، أو يغدو مبتذلا بوصفه من مألوف " اللغة الشعرية " وفى الحالة الأخيرة ، لا يدرك القارئ الوسيلة من حيث هى عنصر وظيفى . إذ تنطمس ملامحها بالطريقة نفسها التى تغدو بها الإدراكات الحسية المألوفة آلية تؤخذ مأخذ التسليم . وتعنى النظرة تناول الأعمال الأدبية من حيث هى أنساق متحركة ، تبنى عناصرها فى علاقات ، بحيث يحتل بعضها موضع الصدارة وبعضها يصبح مجرد خلفية ، فإذا " انطمس " عنصر من العناصر وتراجع إلى الوراء (كالألفاظ العتيقة مثلا) فإن عناصر أخرى يمكن أن تبرز إلى الأمام ، وتصبح عنصرا مهيمننا (كالحبكة أو الإيقاع مثلا) فى نسق العمل الأدبى . ولقد توقف ياكوبسون عند مفهوم " العنصر المهيمن " عام ١٩٣٥ بوصفه مفهوما لدى المدرسة الشكلية ، وحدده بأنه " العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل الفنى : فهو الذى يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحوّلها " .

وأكد ياكوبسون - بحق - الطابع غير الآلى لهذه النظرة إلى التقنية الفنية، فالعنصر المهيمن هو الذى يمنح العمل بؤرة تبلوره، ويسر وحدته أو نظامه الكلى gestalt ، بل إن فكرة التفريب نفسها تتضمن معنى التغير والتطور التاريخى، إذ بدل أن يبحث الشكليون عن حقائق سرمدية تجمع الأدب العظيم كله فى قانون مفرد، اتجهوا إلى فهم تاريخ الأدب بوصفه ثورة دائمة واحدة، على نحو غدا معه كل تطور جديد بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة والاستجابة المعتادة. كذلك فإن هذا الفهم الحركى (الدينامى) للعنصر المهيمن أتاح للشكليين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبى، على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، ثم تحول دائم فى العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري . وأضاف ياكوبسون إلى ذلك فكرة طريفة مؤداها أن النظرية الأدبية، فى عصور معينة يمكن أن يحكمها عنصر مهمين ينبع من نسق غير أدبى، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النهضة الأوروبية نابعا من الفنون البصرية، وتوجه الشعر الرومانسى صوب الموسيقى، أما العنصر المهيمن فى الواقعية فكان فن القول . ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظم بقية العناصر فى العمل الفردى، فيقدم عناصر على غيرها فى الاهتمام الجمالى، أو يتراجع بعناصر ربما كانت من قبل فى المقدمة بوصفها مهمنة فى أعمال أدبية تنتمى إلى عصور سابقة. وما يتغير - فى نهاية الأمر - ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحكمة، الألفاظ، الخ) ولكن "وظيفة" عناصر بعينها أو مجموعات من العناصر، فعندما كتب الكسندر بوب - على سبيل المثال - الأبيات التالية فى التهكم على شخصية العاكف على الكتب القديمة، فقد كان يعول على هيمنة قيم الوضوح النثرى لتعيّنه على تحقيق غرضه^(٦):

(٦) لا تظهر الترجمة - للأسف - الاستخدام اللغوى الذى يتجلى فى الأصل.

من هو، المحنى فى صومعته،
نو الوجه الجهم، الذى تطلوه غيرة الكتب،
عيناي تتعلميان العالم العلامة

الذى يقتات مزق رق الكتابة، ويدعى السيد لودة الكتب، إن
استخدام لغة تشوسسر ، ونظام الكلمات عنده، بطريقة عفى عليها
الزمن، هو أمر يقبله القارئ على الفور بوصفه تذلقا فكاهيا. ولكن
هذا الأسلوب نفسه كان يستخدمه آدموند سبنسر فى عصر سابق لوزن أن
يوحى بأية نبيرة ساخرة، أى أن تغير العنصر المهيمن لا يمارس تأثيره
داخل نصوص أدبية بعينها فحسب بل داخل عصور أدبية معينة أيضا.

مدرسة باختين (٧):

فى الحقبة المتأخرة من الشكلية، ظهر ما يسمى بمدرسة باختين
التي جمعت جمعا مثيرا ما بين الشكلية والماركسية. ولما كان التحقق من
أسماء المؤلفين الحقيقيين لجموعة من الكتب الأساسية فى هذه المدرسة
مسألة محل خلاف فليس أمامنا سوى أن نشير إلى الاسماء التي ظهرت
على صفحات العناوين الأصلية لهذه الكتب كإسماء ميخائيل
باختين Mikhail Bakhtin ويغل ميدفيدف Pavel Medvedev وفالنتين
فولوشينوف Valentin Voloshinov. ولقد ظلت هذه المدرسة شكلية فى
اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية ولكنها تأثرت تأثراً عميقا
بالماركسية فى إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. هذه
الصلة الوثيقة بين اللغة والإيديولوجيا جذبت الأدب فورا إلى المجال
الاجتماعى والاقتصادى - وهو موطن الإيديولوجيا. ولكن نظرة مدرسة

(٧) هناك أكثر من ترجمة عربية متاحة لأعمال باختين، منها:

- قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكريتى ومراجعة

حياه شرارة، بغداد ١٩٨٦ - الخطاب الروئى، ترجمة محمد براهيم، دار الفكر،

القاهرة ١٩٨٧

باختين إلى الأدب تتباعد عن الفرضيات الماركسية التقليدية حول الإيديولوجيا، لأنها ترفض معالجة الإيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، تنشأ انعكاسا للبنية التحتية المادية (الواقعية) الاجتماعية والاقتصادية، فالإيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين، أو كما يوضح فولوشينوف الأمر بقوله "إن الوعي نفسه لا ينشأ ويفقد حقيقة لها كيائها المستقل إلا في التجسد المادى للعلامات". إن اللغة التي هي نسق علامات يبنى اجتماعيا هي نفسها واقع مادى.

ولم تكن مدرسة باختين مهتمة باللغويات التجريدية التي أصبحت أساس البنيوية فيما بعد بل كانت مهتمة باللغة- أو الخطاب- من حيث هي ظاهرة اجتماعية. ولقد كان الاستبصار الأساسى الذى توصل إليه فولوشينوف هو أن "الكلمات" علامات اجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معانٍ ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، فى المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة. وهاجم اللغويين الذين بحثوا اللغة بوصفها موضوعا للبحث جامدا، محايدا، ساكنا (بما فيهم دى سوسير) . ورفض تماما الفكرة التى تسلم بوجود "تلفظ آحادى الجانب جاهز معزول، مفصول عن سياقة اللغوى والفعلى، لا يقبل أى نوع ممكن من أنواع الاستجابة الفعالة، وإنما يقبل الفهم السلبي فحسب". وقد تترجم اللفظة الروسية slovo بـ "الكلمة". ولكن مدرسة باختين تستخدم هذه اللفظة بنبرة اجتماعية قوية (تجعلها أقرب إلى التلفظ Utterance أو "الخطاب" discourse فى المصطلح المعاصر)، فالعلامات اللغوية مضمار للصراع الطبقي المستمر الذى تحاول فيه الطبقة الحاكمة- دائما- تضيق معانى الكلمات وصنع علامات اجتماعية "أحادية النبرة". ولكن "تعدد النبرة" الذى هو سمة حيوية وأساسية للعلامات اللغوية، يفقد واضحا فى أوقات الاضطراب الاجتماعى، عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة.

ولقد كان ميخائيل باختين هو الذى قام بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرة الدينامية إلى اللغة، وطبقها على النصوص الأدبية . ولكنه لم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء بل أبقى على اهتمام شكلى الطابع بالبنية الأدبية، وكشف عن الكيفية التى تم بها التعبير عن الطبيعة الدينامية للغة فى أنواع معينة من التراث الأدبى. ولم يركز اهتمامه على الطريقة التى تعكس بها النصوص الأدبية المجتمع أو المصالح الطبقيّة، بل على الطريقة التى تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم السلطة وتحرر الأصوات المخالفة. وأنسب وصف لموقف باختين أنه لغة تحررية، فهو موقف يحتفى بأبلغ الإحتفاء بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأنساق المختلفة من القيمة، والذين لا يفرضون سلطتهم على البدائل المخالفة. ولقد كان باختين معادي للنزعة الستاليينية إلى حد بعيد. أما كتابه الممتاز فهو "مشكلات شعرية دستيوفسكى" (٨) (١٩٢٩) الذى قدم فيه مقارنة جريئة بين روايات ثولستوى وروايات دستيوفسكى، فنلاحظ أننا لا نسمع الأصوات المتباينة فى روايات ثولستوى إلا وهى خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم، على نحو لا نواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، هى الحقيقة التى يراها المؤلف . وأطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط "الوحيد الصوت"، أو "المونولوجى" للرواية، وذلك فى مقابل النمط المضاد الذى يمثل شكلا جديدا "متعدد الأصوات"، أو "الديالوجى"، الذى طوره دستيوفسكى، حيث لا توجد أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التى تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعى هذه الشخصيات المختلفة . بوعى المؤلف ، أو تذعن الشخصيات لوجهه نظره ، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها ، فهى ليست

(٨) سبقت الإشارة إلى ترجمته بعنوان "قضايا الفن الإبداعى عند دوستوفيسكى" وهى ترجمة غير دقيقة لكلمة poetics التى تقابل الفن الإبداعى فى الترجمة العربية.

موضوعات لكلمة المؤلف فحسب بل نوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه^٩. ويستكشف باختين في هذا الكتاب، وفي كتابه اللاحق عن رابليه، الاستخدام الباعث علي التحرر، والمؤدى في أحيان كثيرة إلى الثورة، لأشكال متعددة من "الديالوج" أو "الحوار" في الثقافة القديمة والوسيلة وثقافة عصر النهضة.

وتؤدى مناقشة باختين لظاهرة "الكرنفال" (١) Carnival إلى تطبيقات مهمة علي نصوص معينة، وكذلك على تاريخ الأنواع الأدبية، فالاحتفالات المرتبطة بالكرنفال احتفالات جماعية شعبية، ينقلب فيها التراتب الهرمي رأسا على عقب (فيفغو الحمقى عقلاء والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم والجحيم)، وينتهك المقدس وتعلن "نسبية منتشية" تبسط نفسها على كل الأشياء، فيتحطم كل ما هو سلطوى جامد أو جهم، ويتفكك، ويصبح موضوعا للهرز والسخرية. هذه الظاهرة الاجتماعية، الشعبية الداعية، إلى التحرر والمتحررة في الوقت نفسه، كانت ذات أثر فعال في آداب عصور متباينة، لكنها أصبحت عنصرا مهما على نحو خاص في عصر النهضة الأوربية. يستخدم باختين مصطلح "الكرنفالية" Carnivalisation لوصف أثر ظاهرة الكرنفال في تشكيل الأنواع الأدبية. وتتمثل بواكير الأشكال الأدبية الكرنفالية في "محاورات سقراط" و"الهجائيات المنيبية". أما "محاورات سقراط" فكانت في أصلها أقرب إلى فورية الحوار الشفاهي، حيث ينظر إلى كشف الحقيقة على أنه إمالة للثام عنها، من خلال تبادل للكراء، لا على أنه مونولوج (حديث منفرد) متسلط. صحيح أن المحاورات

(٩) ربما كانت أقرب ترجمة لكلمة Carnival - الفرنسية الأصل - هي "المهرجان الاحتفالي". ولكني أثرت عدم الترجمة حفاظا على دلالتها الخاصة في نقد باختين، حيث يقرن معناها بالاحتفاء بتعدد الأصوات، وانطلاقها الذي لا يجعل لصوت سلطانا على غيره من الأصوات، كائننا إزاء "مولد" ينقلب فيه التراتب الهرمي للعلاقات والطبقات والأعراف.

السقراطية (١٠) وصلتنا فى أشكال أدبية مصقولة هذبها أفلاطون، ولكن بعض هذه "النسبية المنتهية" للكرنفال ظلت باقية فى الأعمال المكتوبة، برغم بعض التخفيف الذى طرأ على سمة البحث الجماعى، حيث تتصادم وجهات النظر، نون تراتب هرمى صارم للأصوات يفرضه المؤلف. ويلاحظ باختين أن صورة سقراط "المعلم" تبرز فى المحاورات الأفلاطونية الأخيرة، وتحل محل الصورة الكرنفالية لسقراط المحرض الذى يستثير الحاجة، ويولد الحقيقة من الآخرين بدل أن يكون هو صاحب هذه الحقيقة.

أما فى "الأهجية المينبية" Menippean satire (١١) فإن المستويات الثلاثة، هى العالم العلوى (الأولى) والسفلى والأرض، تعالج كلها تبعاً لمنطق الكرنفال، ففى العالم السفلى - على سبيل المثال - تتلاشى اللاسلاوة السائدة بين البشر على الأرض، ويفقد الأباطرة تيجانهم ويلتقون بالشحاذين لقاء الأنداد. ويستجمع دستيوفسكى كل التقاليد المتعددة للأدب الكرنفالى، فحكايته العجيبة "بويوك" (١٨٧٣) تكاد تكون أهجية مينيبية خالصة، ففيها مشهد للمقبرة،

(١٠) فى الجزء الخامس بمنهج الحوار، فى الدراسة التى كتبها فؤاد زكريا، عن جمهورية أفلاطون، نذكر شيئاً مشابهاً لهذا عندما حلل طبيعة الاختلاف بين الحوار السقراطى المباشر، المتكافى، والحوار الأفلاطونى، المكتوب، الذى يعرض فيه المؤلف نفسه جسيم وجهات نظر المتحاورين.

(١١) الأهجية المينبية نسبة إلى الطراز الهجائى الساخر الذى ابتدعه الشاعر اليونانى مينيبوس Menippos فى القرن الثالث قبل الميلاد. وطوره الشاعر الرومانى ماركوس فارو Marcus Varro فى القرن الأول قبل الميلاد، وذلك فى أهجيه التى أطلق عليها اسم الأهجى المينيبية Seturee Menipeae التى تخلط الهد بالهزل، وتمزج الشعر بالثر، والتى كانت بداية تقاليد انتهت بما عرف باسم "الأهجية المينيبية" La Satire Ménippée فى فرنسا فى العقد الأخير من القرن السادس عشر.

يبلغ نورته في تصوير غريب "لحياة قصيرة خارج الحياة"، يعيشها الموتى في المقبرة، حيث يتمتع الموتى - قبل أن يفقدوا وعيهم الدنيوى تماما - بفترة أشهر قليلة، يتحررون فيها من كل التزامات الحياة المعتادة وقوانينها، على نحو يستطيعون معه كشف ما فى داخلهم فى حرية صارخة لا قيد عليها . ويعلن البارون كليفتش، "ملك" الجثث عن ذلك بقوله : أريد منكم جميعا أن تقولوا الحقيقة... وإذا كان من المستحيل أن يحيا الناس على الأرض نون كذب، لأن الحياة والكذب مترادفان، فإننا هنا سوف نقول الحقيقة على سبيل المزاح". هذا المشهد ينطوى على بذرة الرواية " المتعددة " الأصوات التى تتحرر فيها الألسنة لتتطرق على نحو يقلب الأوضاع ويحدث فينا صدمة ، نون أن يتدخل الكاتب بين الشخصية الروائية القارئ .

ويشير باختين مجموعة من الموضوعات المحورية التى طورها المنظرون اللاحقون، فقد نظر الرومانسيون والشكليون- قبل باختين- إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة، يضم القارئ نهاياتها السائبة- آخر الأمر- فى وحدة جمالية. ولكن كشف باختين عن الخاصية الكرنفالية فى الأدب يخفف من حدة هذه النزعة العضوية التى سلم بها السابقون عليه، ويدعم الفكرة (اللاحقة) القائلة بأن الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات مستعصية على الاتحاد. وذلك منطور يترك المؤلف فى وضع أقل هيمنة بكثير من حيث علاقته بكتاباتة، ويحول فكرة الهوية الفردية إلى فكرة اشكالية، على نحو تغنم معه الشخصية مراوغة، وهمية، ملتوية. ويشكل هذا الرأى استباقا لأحد العناصر الرئيسية التى يهتم بها النقد القريب العهد ، القائم على التحليل النفسى، وإن كان على المرء أن لا يبالغ فى ذلك، وينسى أن باختين حافظ بقوة على اعتقاده بأن القدرة الفنية للكاتب تظل هى المسيطرة، فعمله لا يتضمن التشكك الجذرى فى دور المؤلف على نحو

ما نرى في عمل رولان بارت Rolan Barthes أو غيره من البنيويين. ومع ذلك، فإن باختين يشبه بارت في "إيثاره" الرواية المتعددة الأصوات، ويشبهه في تفضيل الحرية واللذة "Pleasure على السلطة واللباقة" decorum، بل إن هناك نزوعاً لدى النقاد القريبى العهد إلى تناول النص المتعدد الأصوات، وغيره من ألوان النص "التعددي"، بوصفه النص القاعدة وليس النص الاستثناء، أعنى أن هؤلاء النقاد يتناولون النصوص المتعددة الأصوات على أنها أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص الأحادية المعنى (المونولوجية). وقد يروق ذلك القراء المحدثين الذين نشأوا على قراءة جيمس جويس وصموئيل بيكت، ولكن علينا ملاحظة أن باختين وبارت يطرحان تفصيلات تتبع من توجهاتهما الاجتماعية والإيديولوجية. ومع ذلك تبقى حقيقة أن باختين استهل خطأ مشمراً من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها.

الوظيفة الجمالية:

ناقشنا من قبل انتقال النزعة الشكلية من فكرة شكلوفسكى عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلى فكرة تنيانوف عن النص بوصفه نسقاً وظيفياً، ويمكن أن نضيف أن ذروة هذا الانتقال تمثلت في البيان المعروف باسم أطروحات ياكوبسون-تنيانوف (١٩٢٨)، فقد كانت هذه الأطروحات رفضاً للشكلية الآلية، ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبي الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين "المتتالية" الأدبية (النسق) وغيرها من أنواع "المتتالية التاريخية" historical series. وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبي تاريخياً لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التى تؤثر بها الأنساق الأخرى فى هذا النسق، وتحدد- جزئياً- مساره التطورى. ومن جهة أخرى، ألحت هذه الأطروحات على أن السبيل الأسلم لفهم الترابط بين الأنساق إنما يبدأ من ضرورة الاهتمام "بالقوانين الكامنة" للنسق الأدبي. ورغم الطبيعة التجريدية

الصارمة لهذه الأطروحات فإنها تطرح برنامجا للبحث يشير الاعجاب -
برنامجا لم يتابعه الباحثون إلى الآن.

ولقد واصلت "حلقة براغ اللغوية" التي تأسست عام ١٩٢٦ المدخل
البنوي وعملت على تطويره ، فأكد موكاروفسكى Muka'rovskiy على
سبيل المثال - أن من الحق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل
النقدى، وتبنى نظرة تتيانوف الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل
الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع فى أى إنتاج فنى. وتتصل
أكثر أفكار موكاروفسكى أهمية بما يسميه "الوظيفة الجمالية"، تلك
الوظيفة التى يؤكد أنها ليست مقولة جامدة ثابتة ، بل مقولة متحركة
الأبعاد، دائمة التحول، ذلك لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف
متعددة فيما يقول موكاروفسكى، فالكنيسة - مثلا - يمكن أن تكون مكانا
للعباداة وعملا من أعمال الفن فى آن، والحجر يمكن أن يكون حاجزا لباب
أو قذيفة أو مادة بناء أو موضوعا لتنقوش فنى. والأزياء علامات شديدة
التعقيد يمكن أن تكون لها وظائف اجتماعية وسياسية وشهوية وجمالية.
وفى وسعنا أن نلاحظ هذه القابلية للتنوع ذاتها فى المنتجات الأدبية،
فالخطبة السياسية ، والسيرة الذاتية، والرسالة، والكلمة الدعائية، يمكن أن
تنطوى كلها - أو لا تنطوى - على قيمة جمالية فى المجتمعات والعصور
المتباينة. وهكذا فإن محيط دائرة "الفن" متغير على الدوام، ويرتبط
ارتباطا ديناميا ببنية المجتمع.

لقد تبنى نقاد ماركسيون، فى الآونة الأخيرة، استبصار
موكاروفسكى هذا لكى يثبتوا التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب، فخصن لا
نستطيع أبدا أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال
الأدبية ، أو مجموعة متعينة من الوسائل، أو كمية ثابتة من الأشكال
والأنواع، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج، هو
فعل اجتماعى، لا ينفصل فى آخر المطاف عن الإيديولوجيات السائدة.

وأية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية ، ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية قبل كل شيء. وأمامنا الوظيفة الدينية للأيقونات المسيحية، والوظيفة المنزلية للأكنية الإغريقية ، والوظيفة العسكرية للدروع - هذه الوظائف أصبحت ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الجمالية الأساسية في الأزمنة الحديثة . كذلك فإن ما يختاره الناس على أنه فن "جاذب" أو ثقافة "رفيعة" إنما هو أمر خاضع - بالمثل - للقيم المتغيرة، فموسيقى الجاز التي كانت فيما مضى مجرد موسيقى محصورة في المواخير والحانات قد أصبحت فنا جادا، رغم أن أصولها الاجتماعية "الدنيا" مازالت تثير الخلاف حول تقييمها. من هذا المنظور، لا يعود الفن والأدب من قبيل الحقائق السرمدية بل يقبل كلاهما دائما تعريفات جديدة ، فالطبقة المهيمنة في كل حقبة تاريخية لها تأثيرها المهم في تحديد الفن، وكلما نشأت اتجاهات جديدة حرصت هذه الطبقة عادة على إدماجها في عالمها الإيديولوجي.

إن نظريات باختين وأطروحات ياكوبسون وتنيانوف وأعمال موكارفسكي كلها إنجازات تتجاوز الشكلية الروسية "الخالصة" التي طرحها شك洛夫سكي وتوماشيفسكي وأيخنباوم ، وتشكل تمهيدا جيدا للفصل التالي عن النقد الماركسي، ذلك النقد الذي ترك تأثيره - على أية حال - في الاهتمام المتزايد للشكليين بالجوانب الاجتماعية من الفن . صحيح أن العزلة التي فرضها الشكليون على النسق الأدبي تتنافر مع اتجاه الماركسيين إلى إخضاع الأدب للمجتمع ، لكننا سوف نكتشف أن النقاد الماركسيين لم يكونوا جميعا يسرون في الخط الصارم للشكلية الذي اتسم به التراث السوفيتي.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. R.W. Rotsel (Ardis, Ann Arbor, 1973).
- Bann, Stephen and Bowlt, John E. (eds), *Russian Formalism* (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973).
- Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Nebraska University Press, Lincoln, 1965). Contains classic essays, including Shklovsky's on Sterne.
- Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna, (eds), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (MIT Press, Cambridge, Mass., and London, 1971).
- Medvedev, P.N. and Bakhtin, Mikhail, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trans. A.J. Wehrle (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).
- Mukařovský, Jan, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, trans. M.E. Suino (Michigan University Press, Ann Arbor, 1979).

مقدمات

- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism* (Methuen, London and New York, 1979).
- Erlich, Victor, *Russian Formalism: History Doctrine* (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981). The

- Jefferson, Ann, classic introduction.
'Russian Formalism' in *Modern Literary Theory, A Comparative Introduction*, Ann Jefferson and David Robey (eds), (Batsford, London, 1982).

قراءات إضافية

- Jameson, Fredric *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton University Press, Princeton, N.J. and London, 1972).
- Pike, Christopher (ed), *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique* (Ink Links, London, 1979). An anthology.
- Selden, R., *Criticism and Objectivity* (Allen & Unwin, London, Boston, Sydney, 1984), chap 4, 'Russian Formalism, Marxism and "Relative Autonomy".'
- Thompson, E.M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (Mouton, The Hague, 1971).
- Trotsky, L., *Literature and Revolution* (Michigan University Press, Ann Arbor, 1960).

الفصل الثامن النظريات الماركسية

النظريات الماركسية

للقند الأدبي الماركسى تاريخ أطول من كل أنواع النقد المقدمة فى هذا الكتاب، فقد طرح ماركس نفسه بعض الأفكار المهمة عن الثقافة والمجتمع فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فليس من الخطأ أن نعد النقد الماركسى ظاهرة من ظواهر القرن العشرين.

إن المعتقدات الأساسية للماركسية ليست أسهل فى تلخيصها من المعتقدات doctrines المسيحية، ولكن عبارتين شهيرتين لماركس تقدمان نقطة كافية للانطلاق:

"ظلت الفلسفة تنفس العالم بطرق مختلفة ولكن المهم تغييره"
ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم."

لقد كانت كلتا العبارتين حذية على نحو مقصود، ذلك لأن ماركس كان يحاول توجيه فكر الناس فى اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التى كانت من قبيل المسلمات فى عصره، فأكّد - أولاً - أن الفلسفة ظلت تأملاً محلقاً، وحين الوقت الذى ينبغى أن تتشغل فيه بالعالم الفعلى، وذهب ثانياً إلى أن هيجل وأتباعه فى الفلسفة الألمانية قد أقتنعوا بأن العالم محكوم بالفكر، وأن مسيرة التاريخ هى تكشف جدلى تدريجى لقوانين العقل، وأن الوجود المادى تعبير عن ما هية روحية غير مادية مما دفع الناس إلى التسليم بأن أفكارهم وحياتهم الثقافية وأنظمتهم التشريعية ومعتقداتهم من إبداع عقل انسانى ، أو عقل يفوق الانسان، وهو عقل ينبغى النظر إليه على أنه هو الدليل الذى لا يخيب للحياه الانسانية . ولكن ماركس يقلب هذه الصيغة رأساً على عقب، فيذهب إلى أن كل الأنساق الفكرية (الإيديولوجية) نتاج للوجود الاجتماعى الفعلى، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هى التى تحدد

الكيفية التى ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردى أو الجمعى، فالإنساق التشريعية - على سبيل المثال - ليست تجليات خالصة لعقل انسانى أو فوق الانسانى، وإنما هى - فى نهاية المطاف - انعكاس لمصالح الطبقة السائدة فى حقبة تاريخية معينة.

وقد استعار ماركس لنظريته تعبيرين مجازيين من فن المعمار، فهناك "بناء" فوقى (هو الايديولوجيا والسياسة) يتركز على "أساس" (هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية). ولكن تعبير "يرتكز على" لا يساوى بالضبط تعبير "ينتج عن"، ذلك لأن ماركس كان يرى أن ما نسميه "ثقافة" ليس واقعا مستقلا بذاته، بل إن الثقافة لا تنفصل عن الأوضاع التاريخية التى يبدع بها البشر حياتهم المادية، كما كان يرى أن علاقات الهيمنة والتبعية (الاستغلال) التى تحكم النظام الاجتماعى الاقتصادى فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ الانسانى هى التى "تحدد" بمعنى ما (ولا "تسبب") الحياة الثقافية الكاملة للمجتمع.

ومن الواضح أن النظرية تبدو باللغة الآلية إذا صيغت بصورة مفرطة فى السذاجة. أعنى - مثلا - حين يتحدث ماركس وانجلز فى "الايديولوجيا الألمانية" (١٨٤٦) عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة بوصفها "أشباه تتشكل فى أدمغة البشر"، أشبaha ليست سوى "انعكاسات وأصداء" لـ "عمليات الحياة الفعلية". "غير أن انجلز يؤكد من ناحية أخرى، فى سلسلة من الرسائل الشهيرة المكتوبة فى تسعينيات القرن الماضى، أنه بينما كان هو وماركس ينظران دائما إلى الجانب الاقتصادى بوصفه العامل النهائى الذى يتحكم فى غيره من الجوانب فإنهما كانا - فى الوقت نفسه - ينظران إلى الفن والفلسفة وغيرهما من أشكال الوعى بوصفها أشكالا لها "استقلالها الذاتى النسبى" وقدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر. ولنتساءل فى هذا الصدد: هل هناك سبيل آخر سوى الخطاب السياسى يتوقع به الماركسيون تغيير وعى الناس؟ إننا لو كنا

ماركسيين، وأردنا أن ندرس روايات القرن الثامن عشر أو فلسفة القرن السابع عشر في أوروبا، لأدركنا أن هذه الكتابات قد نشأت في مراحل محددة من تطور المجتمع الرأسمالي الباكر، فصراع الطبقات الاجتماعية هو الأساس الذي تقوم عليه الصراعات الإيديولوجية. وإذا كان الأدب والفن ينتميان إلى المجال الإيديولوجي، فإن علاقتهما بالإيديولوجيا أقل مباشرة من علاقة الأنساق الدينية والتشريعية والفلسفية.

ولقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب في فقرة شهيرة من كتابه "الأسس" Grundrisse، حيث يناقش مشكلة التضارب الظاهري بين التطور الفني والتطور الاقتصادي، فالتراجميديا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبي، ومع ذلك فقد عاصرت نظاما اجتماعيا وشكلا إيديولوجيا (الأسطورة اليونانية) لم يعد أحد يعترف بهما في المجتمع الحديث، وكانت المشكلة التي واجهها ماركس هي كيفية تفسير أن الفن والأدب الناتجين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحانا متعة جمالية، ويظلا في نظرنا "معيارا ومثلا أعلى يستحيل بلوغه". ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض التسليم بوجود نوع من الخاصية "الكلية" و "اللازمنية" في الأدب والفن. وأقول "على مضض" لأن ذلك التسليم كان بمثابة إذعان منه لإحدى فرضيات الإيديولوجيا - البرجوازية. ولكن من الممكن الآن أن ننظر إلى ما فعله ماركس على أنه نوع من التقهقر إلى أساليب التفكير السابقة (الهيكلية) حول الأدب والفن، فلقد أوضحت مناقشتنا لوكاروفسكى في الفصل السابق ما يمكن النظر إليه الآن بوصفه موقفا ماركسيا، مؤداه أن قوانين الأدب العظيم تتوالد دائما من خلال عمليات اجتماعية، فما نصفه بأنه "عظمة" التراجميديا اليونانية ليس حقيقة ثابتة للوجود، بل هو قيمة متغيرة، يعيد كل جيل من الأجيال المتعاقبة إنتاجها بطريقة.

ولكن حتى لو رفضنا المكانة المتميزة للأدب فسوف يبقى أمامنا

السؤال: إلى أى مدى يستقل التطور التاريخي للأدب عن التطور التاريخي بوجه عام؟ لقد سلم تروتسكى Trotsky بأن للفن مبادئ وقواعده الخاصة، وذلك فى هجومه على الشكلية الروسية فى كتاب "الأدب والثورة"، فقد اعترف بأن "الابداع الفنى تغيير وتحويل للواقع وفقا لقوانين الفن الخاصة"، ولكن تروتسكى ظل يؤكد أن "الواقع" يبقى العامل الحاسم وليست الألعاب الشكلية التى يلهو بها الكتاب. ومع ذلك، فإن ملاحظات تروتسكى كانت تمهد الطريق لجدل مازال محتدما فى النقد الماركسى حول الأهمية النسبية للشكل الأدبى والمضمون الإيديولوجى فى الأعمال الأدبية.

الواقعية الاشتراكية السوفيتية:

يتميز النقد الماركسى المكتوب فى الغرب بأنه نقد جريء منتعش فى كثير من الأحيان وذلك فى مقابل الواقعية السوفيتية التى تبدو للقارئ الغربى رثة مسطحة من حيث هى "منهج فنى" رسمى شيوعى، فالأطروحات التى قدمها إتحاد الكتاب السوفيت (١٩٣٢ - ١٩٣٤) كانت تقنيا أفكار لينين السابقة على الثورة، ولكن على النحو الذى تم تفسيرها به خلال العشرينيات من هذا القرن. وقد طرحت تلك النظرية الأسئلة الأساسية عن تطور الأدب وما يعكسه من علاقات طبقية فضلا عن وظيفته فى المجتمع.

لقد شجعت ثورة ١٩١٧ الشكليين الروس على المضى فى تطوير نظرية ثورية عن الفن، كما رأينا، ولكن ظهرت فى الوقت نفسه نظرة شيوعية متصلبة، ناصبت الشكلية العداء، ونظرت إلى تراث الواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر على أنه الأساس الوحيد الذى يصلح لعلم الجمال فى المجتمع الشيوعى الجديد، وأخذ النقاد السوفيت ينظرون إلى الثورات التى تدافعت فى الفن (التشكيلى) والموسيقى والأدب فى أوروبا منذ عام ١٩١٠ على وجه التقريب (أعمال بيكاسو Picasso

وسترافنسكى Stravinsky وشوينبرج Schoenberg وت. س إليوت T.S.Eliot بوصفها نتاجا متدهورا للمجتمع الرأسمالى المتأخر، يضاف إلى ذلك أن رفض "نزعة الحداثة" للواقعية التقليدية لم يترك إلا "الواقعية الاشتراكية" بوصفها الحارس القويم على علم الجمال البرجوازى! ومن هنا قال الشاعر الدادائى تزارا Tzara - فى "صور سافرة" لستوبارد Stoppard - "إن الشيء الغريب فى الثورة أنه كلما تطرف بك الموقف السياسى نحو اليسار طولبت بأن يكون فنك أكثر برجوازية". وظل المزيج الجامع بين جماليات القرن التاسع والثورية السياسية هو السمة الأساسية المميزة للنظرية السوفيتية.

ولقد نبع مبدأ الولاء للحزب Partinost (الالتزام بقضية حزب الطبقة العاملة) من مقالة لينين عن "تنظيم الحزب وأدب الحزب" (١٩٠٥)، ولكنى أشك فى سلامة تفسير مقاصد لينين فى هذه المقالة عندما أعلن أن الكتاب أحرار فى كتابة ما يريدون ، ولكن عليهم أن لا يتوقعوا من الحزب أن ينشر لهم فى مجلاته إلا إذا كانوا ملتزمين بخط الحزب السياسى، فقد كان هذا القول مطلباً معقولا فى الظروف المضطربة لعام ١٩٠٥، غير أنه اتخذ دلالة استبدادية بعد الثورة، عندما تحكم الحزب فى النشر.

إن خاصية "الشعبية" narodnost خاصية أساسية مطلوبة فى الجماليات والسياسة معا. ويحقق العمل الفنى المنتمى إلى أية فترة هذه الخاصية حين يعبر عن مستوى عال من الوعى الاجتماعى، بالأوضاع والأحاسيس الاجتماعية السائدة فى عصر معين. وينبغى أيضا أن يتضمن منظورا "تقديميا" يلمح تطورات المستقبل فى أسرار الحاضر، ويقدم إلى القارئ احساسا بالإمكانات المثالية للتقدم الاجتماعى من وجهة نظر جماهير الشعب العاملة. وكان ماركس قد ذهب عام ١٨٤٤ - فى "مخطوطات باريس" - إلى أن التقسيم الرأسمالى للعمل قد دمر حقبة سابقة من التاريخ الانسانى، كانت فيها الحياة الفنية والروحية

متكاملة غير منفصلة عن عمليات الوجود المادى، وكان الحرفيون لا يزالون يعملون بإحساس جمالى، فجاء الفصل بين العمل الفكرى والعمل اليدوى ليقضى على الوحدة العضوية للأنشطة الروحية والمادية، ويدفع الجماهير دفعا إلى انتاج السلع دون متعة الالتزام الخلاق بالعمل. ولم ينج سوى الفن الشعبى الذى عاش بوصفه فن الجماهير ، فى الوقت الذى تحول فيه تذوق الفن الراقى إلى احتراف يسيطر عليه اقتصاد السوق، ويقتصر على قطاع متميز من الطبقة الحاكمة . ويذهب النقاد السوفيت إلى أن الفن "الشعبى" الحق للمجتمعات الاشتراكية سيكون متاحا للجماهير ، وسوف يعينها على استعادة وجودها المتكامل من بعد ضياع .

أما فكرة الطبقة الطبقة للفن فهى فكرة معقدة، فهناك الحاج مزبوج، فى كتابات ماركس وانجلز والتراث السوقيتى، على التزام الكاتب أو المصالح الطبقة من ناحية ، وعلى الواقعية الاشتراكية فى عمله من ناحية ثانية . ولا ينظر إلى الطبقة الطبقة للفن على أنها مسألة تتعلق مباشرة بولاء الكاتب صراحة لطبقته إلا فى الأشكال الفجة من الواقعية الاشتراكية ، فقد امتدح إنجلز مارجريت هاركنيس - فى خطاب لها عام ١٨٨٨ - لأن روايتها "فتاة المدينة" ليست رواية اشتراكية مباشرة . وأوضح ذلك بقوله إن بلزاك، المؤيد الرجعى لأسرة البوربون الملكية، هو الذى صور المجتمع الفرنسى بكل تفاصيله الإقتصادية على نحو أكثر عمقا من كل المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المتضلعين فى هذه الفترة مجتمعين، وكان إحساس بلزاك العميق بانهايار طبقة النبلاء وصعود البرجوازية دافعا له إلى "أن يمشى فى اتجاه يخالف ميوله الطبقة وتحيزاته السياسية" ، فالواقعية تتجاوز الميول الطبقة. وتلك فكرة لم يكن لها تأثير قوى على نظرية الواقعية الاشتراكية فحسب بل على النقد الماركسى المتأخر بالمثل.

وما دام الكتاب البرجوازيون لأحكام عليهم بناء على أصولهم

الطبقية أو التزامهم السياسى الصريح، بل بمدى ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق بالتطورات الاجتماعية فى عصرهم، فمن الممكن النظر إلى الواقعية الاشتراكية نفسها بوصفها استمرارا للواقعية البرجوازية وتطورا لها. وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم على نحو أفضل العداء السوفيتى لروايات نزعة الحداثة، ففى مؤتمر الكتاب السوفيت - عام ١٩٣٤ - كانت ورقة كارل رادك Karl Radeke تطرح الاختيار بين "جيمس جويس أو الواقعية الاشتراكية". ووجه رادك هجومه الحاد - خلال النقاش - إلى مندوب شيوعى آخر هو "هرزفيلد" Herzfelde الذى كان قد دافع عن جويس بوصفه كاتباً عظيماً. فقد نظر رادك الى تقنية جويس التجريبية وإلى مضمونه "البراجوازى الصغير" على أنهما شيء واحد. ورأى أن انشغال جويس بالحياة الداخلية الخسيسة لفرد تافه يكشف عن الغياب الكامل لوعيه بالقوى الاجتماعية الأوسع الفاعلة فى العصر الحديث، فالعالم كله - عند جويس - ينحصر ما بين خزانة لكتب العصور الوسطى وماخور وحانة. وينتهى رادك إلى القول بأنه "لو كان لى أن أكتب روايات، لتعلمت كتابتها من تولاستوى وبلازاك، لا من جويس".

هذا الإعجاب بواقعية القرن السابع عشر إعجاب مفهوم. يرجع إلى أن يلزك وديكنز وجورج إليوت وستندال وغيرهم قد طوروا إلى أقصى درجة شكلاً أدبياً، يستكشف انغماس الفرد فى الشبكة الكاملة للعلاقات الاجتماعية. أما كتاب نزعة الحداثة فقد تخلوا عن هذا المشروع، وأخذوا يعكسون صورة أكثر تجزئاً للعالم، صورة متشائمة فى كثير من الأحيان. ولا يمكن تصور ما هو أبعد من ذلك بالقياس إلى "الرومانسية الثورية" التى نادى بها المدرسة السوفيتية حين أرادت إبراز "صور بطولية". ولذلك فإن أندريه جدانوف Andrey Zhdanov الذى ألقى الكلمة الرئيسية فى مؤتمر عام ١٩٣٤، قد ذكر الكتاب بأن ستالين دعاهم إلى أن يكونوا "مهندسى الروح الانسانى". وهكذا، أصبحت المطالب

السياسية ملحاحة في فرض نفسها على الكتاب، وبعد أن كان إنجلز Engels يشك في قيمة الكتابة المرفطة في الالتزام، أخذ جدانوف يرفض هذا الشك قائلا: "نعم، الأدب السوفيتي منحاز، لأنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد - في عصور الصراع الطبقي - سوى أدب طبقي وأدب هادف وأدب سياسي".

جورج لوكاش:

ومن الملائم إن نتوقف الآن عند أول ناقد ماركسي بارز، وهو جورج لوكاش، لأن عمله لا يتفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة. قد يقال إن لوكاش استبق بعض النظريات السوفيتية، ولكنه طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطورا ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي من الفكر الماركسي، إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسا لنسق يتكشف تدريجا، وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لا بد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء اجتماعي معين، وظلت نظريته ماركسية في إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع.

ويستخدم لوكاش مصطلح "الانعكاس" reflection استخداما متميزا يبين عن عمله كله، فقد رفض "النزعة الطبيعية" naturalism العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاسا للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع، أعنى وعيا لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الانسانية والعلاقات الاجتماعية. ويقول لوكاش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينيا بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر

عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس "العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظل القارئ دائما على وعى بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكنه "شكل خاص من أشكال انعكاسه".

ومعنى ذلك أن الانعكاس "الصحيح" للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاش، وتلك نظرة تلتفت انتباهنا بما تنطوى عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية ونزعة الحداثة في الوقت نفسه، ذلك لأنه إذا كان لدينا تعاقب من الصور المقدمة بطريقة عشوائية، فمن الممكن تفسيره: إما بوصفه انعكاسا موضوعيا محايدا للواقع (كما أكد زولا واقطاب النزعة الطبيعية) أو بوصفه انطبعا ذاتيا خالصا عن الواقع (على نحو ما يكشف جويس وفرجينيا وولف). فمن الممكن النظر إلى العشوائية على أنها صفة للواقع أوصفة لطريقتنا في إدراكه. وفي كلتا الحالتين، يرفض لوكاش مثل هذا التمثيل "الفوتوغرافي" البحث، ويقدم - بدلا من ذلك - وصفا للعمل الفني الصحيح الذي يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصور التي يقدمها. فهذه الصور تتسم "بوحدة شاملة مكثفة" توازي "الوحدة الشاملة الممتدة" للعالم نفسه. فليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات، بل إن له "نظاما" ينقله الروائي في شكل "مكتف"، والكاتب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوى عليه تعقد التجربة المعاشة وتعدد جوانبها. وإن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم كافة جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي.

والسبب الذي أتاح للوكاتش أن يؤكد مبدأ والنظام والبنية اللذين ينطوي عليهما العمل الفني، هو أن التراث الماركسي الذي يعتمد عليه استعار من هيجل نظرتة "الجدلية" إلى التاريخ، على نحو لم يعد معه

التطور التاريخي عشوائيا أو فوضويا، أو مسارا مستقيما يسلك طريقا واحدا ، بل تقدما جدليا، فالطراز السائد للانتاج - في كل تنظيم اجتماعي يؤدي إلى تناقضات داخلية يعبر عنها الصراع الطبقي. وقد تطور نمط الانتاج الرأسمالي بتدمير النمط الاقطاعي (الحرفي) وأحل محله نمط انتاج جماعي غير فردي رفع كفاءة الانتاجية (انتاج السلع). ولكن في الوقت الذي أصبح فيه نمط الانتاج جماعيا فإن ملكية أدوات الانتاج قد أصبحت فردية. وفقد العمال أموالهم وأدواتهم التي كانوا يملكونها من قبل ولم يعد لديهم- في النهاية- شيء يبيعونه سوى عملهم. هذا التناقض الكامن يعبر عنه تضارب المصالح بين الرأسمالي والعامل. ومع ذلك فإن التراكم الفردي لرأس المال كان الأساس في عمل المصنع. ومن ثم فإن التناقض (فردية الملكية/ جماعية نمط الانتاج) هو الوحدة الضرورية الملازمة لطبيعة نمط الانتاج الرأسمالي. والحل "الجدلي" للتناقض متضمن دائما في التناقض نفسه: فإذا أراد الناس استعادة السيطرة على قوة العمل وجب تحويل ملكية وسائل الإنتاج إلى ملكية جماعية. هذا الشرح الموجز مقصود به اظهار الكيفية التي تشكلت بها نظرة لوكاش إلى الواقعية من خلال ميراث الماركسية في القرن التاسع عشر .

ويَهْدُ لوكاش المعتقدات النظرية التقليدية للواقعية الاشتراكية ويوسّع آفاقها في سلسلة من الكتب الرائعة، مثل "الرواية التاريخية" (١٩٣٧) و"دراسات في الواقعية الأوروبية" (١٩٥٠). ومع ذلك فإنه، في كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" (١٩٥٧)، يمضى خطوات أبعد في الهجوم الشيوعي على نزعة الحداثة. ويقدر ما يرفض أن ينكر على جويس مكانته بوصفه فنانا أصيلا، فإنه يطلب منا أن نرفض نظرائه إلى التاريخ، خصوصا الطريقة التي تنعكس بها نظرة جويس "الساكنة" للأحداث في بنية ملحمية هي نفسها ساكنة في الأساس. ويرى لوكاش أن

هذا الفشل فى إدراك الوجود الإنسانى من حيث هو جزء من مناخ تاريخى متحرك هو الداء المتفشى فى نزعة الحداثة المعاصرة كلها، كما تتجلى فى أعمال كتّاب مثل كافكا وبيكيت وفوكنر وأشباههم، فهؤلاء الأدباء شغلوا أنفسهم بالتجريب الشكلى، أى بالمونتاج والمونولوج الداخلى وتقنية "تيار الوعى" واستخدام الريبورتاج واليوميات، إلى آخر كل ألوان البراعة الفنية الشكلية التى كانت نتيجة اهتمام ضيق بالانطباعات الذاتية، اهتمام ناتج - بدوره - عن النزعة الفردية المفرطة للرأسمالية المتأخرة، وبدل أن يقدم هؤلاء الأدباء واقعية موضوعية فإنهم قدموا رؤية قلقة عصابية عن العالم، واختزلوا اكتمال التاريخ وعملياته فى تاريخ داخلى مقبض لوجود عبثى. وفى ذلك كله إجداب للإحساس بالواقع، يتضاد مع النظرة الحيوية التطورية إلى المجتمع، تلك النظرة التى كانت موجودة فى القرن التاسع عشر عند رواد الواقعية الاشتراكية، ممن يحققون ما يسميه "بالواقعية النقدية".

ويرى لوكاش أن أديب نزعة الحداثة، بعزله الفرد عن العالم الخارجى للواقع الموضوعى، يضطر إلى أن يرى الحياة الداخلية للشخصيات بوصفها سيروية متقلبة لا تقبل التفسير، تتخذ - بدوره - فى النهاية طابع الخاصية اللازمية الثابتة، ون الواضح أن لوكاش لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يحققون نوعا خاصا من الواقعية، أو على الأقل يطورون أشكالا أدبية وتقنيات جديدة تتجاوب مع الواقع الحديث، من خلال تعبيرهم عن الوجود المغترب والمجذب للذات الانسانية الحديثة. لقد ألح علي الطبيعة الرجعية لأيدولوجيا الحداثة، ورفض الاعتراف بالإمكانات الأدبية للكتابة الحداثية، أى أن اعتقاده بأن "مضمون" نزعة الحداثة رجعى، قد أدى به إلى رفض شكلها بدوره. وهكذا فإنه، خلال إقامته القصيرة فى برلين فى أوائل الثلاثينيات، أخذ يهاجم استخدام تقنيات المونتاج والريبورتاج، التى ظهر فيها اتجاه

نزعة الحداثة، في أعمال رفاقه الراديكاليين، ومنهم الكاتب المسرحي اللامع برتولت برخت .

برتولت برخت:

كانت مسرحيات برخت الأولى راديكالية، فوضوية، معادية للبرجوازية، غير أنها لم تكن معادية للرأسمالية. ولكن التمرد العنيف لمرحلة الشباب تحول إلى القرام سياسي واسع، بعد قراءته لماركس حوالى عام ١٩٢٦، ذلك على الرغم من أن برخت ظل مستقلا دائما ولم يكن رجل حزب قط . وحوالى عام ١٩٣٠ كان يكتب ما يسمى بالمسرحيات التعليمية Lehrstücke وهى مسرحيات كان يكتبها لإرشاد جمهور الطبقة العاملة . ولكنه اضطر إلى ترك ألمانيا مع سيطرة النازية عام ١٩٣٣، وكتب مسرحياته الأساسية فى المنفى، خصوصا النول الاسكندنافية، ثم الولايات المتحدة الأمريكية التى واجه فيها لجنة ماكارتشى للنشاط المعادى لأمريكا، واستقر أخيرا فى ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٩، حيث لم تخل حياته من المشاكل مع السلطات الستالينية التى كانت تحكم ألمانيا الديمقراطية التى نظرت إليه بوصفه محلا للشك من ناحية وثروة وطنية من ناحية ثانية.

ومن المؤكد أن معارضته الواقعية الاشتراكية قد أزعجت المسؤولين فى ألمانيا الشرقية، كما أفاد فى أشهر وسائله المسرحية - أثر التقريب - من مفهوم نزاع الألفة عند الشكليين الروس، وسخر مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعى والوحدة الشكلية والأبطال "الإيجابيين". وأطلق على نظريته الخاصة فى الواقعية اسم "اللاأرسطية" وهى طريقة مستترة لمهاجمة نظرية خصومه، فقد أكد أرسطو شمولية الفعل التراجمى ووحدة، كما أكد الاتحاد الوجدانى للمشاهد مع البطل فى تعاطف ينتج "تطهير" الانفعالات. أما برخت فقد رفض تقاليد المسرح الأرسطى برمتها، وأكد ضرورة تخلى الكاتب المسرحى عن الحبكة

المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب إثارة أى احساس بالحتمية أو الشمول، لأن حقائق الظلم الاجتماعى تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة التامة، فما أسهل النظر إلى "ثمن الخبز والبطالة وعلان الحرب بوصفها ظواهر للطبيعة كالزلازل أو الفيضانات".

ولا بد من تحطيم الإيهام بالواقع عن طريق استخدام أثر التفریب، وذلك لتجنب هدهدة المشاهد بحيث يقع فى حالة من حالات القبول السلبى. أما الممثلون فمن الضرورى أن لا تستغرقهم الأنوار التى يؤمنونها، أو يسعوا إلى تشجيع التقمص الوجدانى لدى المشاهد المتعاطف. إن عليهم تقديم الدور إلى المشاهد بوصفه دورا يمكن التعرف عليه، ويكون فى الوقت ذاته غير مألوف بحيث يتسنى تشجيع عملية الوعى النقدى للمشاهد. ويجب فهم موقف الشخصيات وانفعالاتها ومعضلاتها من خارجها، وتقنيهما على أنها غريبة وإشكالية. ولا يعنى ذلك أن على الممثلين تجنب استخدام الانفعال، بل تجنب اللجوء إلى الاتحاد الوجدانى. ويتحقق ذلك عن طريق "تعرية الأداة" إذا استخدمنا هذا، المصطلح المنتمى إلى المدرسة الشكلية. ولا شك أن استخدام الإيماءة سبيل مهم للتعبير خارجيا عن انفعالات الشخصية، ولكن الإيماءة - أو الفعل - لا بد من دراستهما والتدرب عليهما بوصفهما وسيلة لتوصيل المعنى الاجتماعى المحدد للدور بطريقة واضحة. ويمكن للمرء أن يقابل مقابلة التضاد بين هذا المنهج البرختى و"منهج التمثيل" عند ستانيسلافسكى الذى يشجع الاتحاد الوجدانى الكامل بين الممثل والدور، حيث يحل الارتجال بدل الإعداد الدقيق، لخلق الإحساس بالعفوية والتفرد. ولكن هذا التركيز على الحياة الداخلية للشخصية يؤدى إلى تبخر المعنى الاجتماعى من المنظور البريختى، فإيماءات مارلون براندو وجيمس دين - على سبيل المثال - إيماءات شخصية شديدة الخصوصية، فى مقابل الممثل البرختى الذى

يؤدى دوره (كما يفعل بيترلور Peter Lorre وشارلس لوتن Charles Laughton على سبيل المثال) بطريقة أشبه بطريقة المهرج أو المقلد الإيمائى الذى يقوم بإيماءات بيانية تشير أكثر مما تشكف . ومهما يكن من أمر ، فإن مسرحيات برخت لا تشجع عبادة الشخصية ، فأبطالها عاديون خشنون لا يلينون أمام ضمائرهم فى الغالب ، كالأم شجاعة وأزديك Asdak وشفيك Swiek ، هذه الشخصيات التى يرسمها برخت رسما جريئا على لوحة "ملحمية" ، وعلى نحو تغدومعه الشخصيات كائنات اجتماعية ديناميكية بشكل لافت ، ولكن نون حياة داخلية يتم التركيز عليها .

وقد رفض برخت نوع الوحدة الشكلية الذى أثار إعجاب لوكاش . أولا : لأن مسرحه الملحمى لا يشبه المسرح التراجيدى الأرسطى ، فهو مسرح يقوم على أحداث لا يوجد بينها إلا ترابط فضفاض من النوع الذى يوجد فى مسرحيات شكسبير التاريخية وروايات الشطار (البيكارسك) التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر . وفى مسرحه هذا لا توجد قيود مصطنعة للزمان والمكان أو حركات "محكمات" . ولقد أفاد برخت من الفنون المعاصرة ، خصوصا السينما فى أعمال شارلى شبلن وبستر كيتون Buster Keaton وإيزنشتين Eisenstein ورواية الحداثة (عند جويس Joyce وبوس باسوس Das Passos . وثانيا : لأن برخت آمن بعدم وجود نموذج للشكل الجيد يظل صالحا إلى ما لا نهاية ، فليس هناك "قوانين جمالية أبدية" فيما يقول ، إذ ينبغى على الكاتب ، لكى يسيطر على القوة الحية للواقع ، أن يكون مستعدا للاستفادة من كل وسيلة شكلية ممكنة ، جديدة أو قديمة . ولذلك اتخذ برخت من الواقعية الاشتراكية موقفا واضحا كل الوضوح : "يجب أن نأخذ حذرنا فلا نغزو الواقعية الى شكل تاريخى بعينه لرواية تنتمى الى حقبة بعينها ، كرواية بلزاك أو تولستوى على سبيل المثال ، لكى نصوغ معايير شكلية وأدبية خالصة للواقعية" .

ونظر برخت إلى رغبة لوكاش في إضفاء القداسة على شكل أدبي بعينه بوصفه النموذج الوحيد الصحيح للواقعية على أنها نوع خطر من النزعة الشكلية . واقد كان برخت خليفا بأن يكون أول من يقر بأن مفهومه عن " الأثر التجريبي " يغنى مفهومه بلا فاعلية أو تأثير ، لو أصبح صيغة نهائية للواقعية ، لأننا لن نغدو واقعيين بمجرد أن نحاكى مناهج غيرنا من الواقعيين ، ذلك لأن:

" المناهج تبلى . والمثيرات تفشل ، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة . وما دام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضى ضرورة تغيير الوسائل التى نصوره بها "

هذه الملاحظات تعبر تعبيرا واضحا عن موقف برخت التجريبي المتحرر إزاء النظرية . ولكن ليس هناك شيء " ليبرالى " البتة فى رفض برخت للجمود والتزمّت ، ذلك لأن الدافع الذى كان يحركه فى بحثه الذى لا يهدأ عن طرائق جديدة لإيقاظ المشاهدين من سلبيتهم الراضية ونقلهم إلى حالة الالتزام الإيجابى ، هو الالتزام السياسى العميق بضرورة تعرية كل قناع جديد يرتديه النظام الرأسمالى الذى لا يكف عن المراوغة .

مدرسة فرانكفورت وبنيامين:

إذا كان بريخت ولو كاش قد تمسكا بنظرتين متعارضتين إلى الواقعية فإن مدرسة فرانكفورت فى علم الجمال الماركسى قد رفضت الواقعية بأسرها . وقد اقترنت هذه المدرسة " بمعهد فرانكفورت للبحث الاجتماعى " الذى مارس ما أطلق عليه اسم " النظرية النقدية " ، وهى شكل أرحب من التحليل الاجتماعى ، يتضمن عناصر ماركسية وفرويدية . وكان أبرز شخصيات هذه المدرسة فى الفلسفة وعلم الجمال هم ماكس هور كهايمر Max Horkheimer وتيودور أدورنو Theodor Adorno وهيربرت ماركوز Herbert Marcuse . وقد أغلق معهد البحث الاجتماعى عام ١٩٣٣ وانتقل إلى نيويورك التى استقر فيها إلى أن عاد إلى فرانكفورت

عام ١٩٥٠، بإشراف أدورنو وهور كهايمر. وقد نظر أعضاء هذه المدرسة إلى النسق الاجتماعى من منظور هيجلى، بوصفه وحدة شاملة ينعكس جوهرها الواحد فى كل جوانبها المختلفة. وكان تحليلهم للثقافة الحديثة متأثراً بتجربة الفاشية التى هيمنت تماماً على كل مستويات الوجود الاجتماعى فى ألمانيا، وبما لاحظوه فى أمريكا من سيطرة خاصة "البعد الواحد" على ثقافة الجماهير وتغلغل النزعة التجارية فى كل جوانب الحياة.

ويحتل الفن والأدب مكانه متميزة فى النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى. ويرفض أدورنو نظرية لوكاش إلى الواقعية مؤكداً أن الأدب لا يتصل اتصالاً مباشراً بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة. وإذا كانت كتابات الحداثة بوجه خاص تتباعد عن الواقع الذى تشير إليه، فإن هذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع، وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيرى مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها، فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على "نفى" الواقع الذى تشير إليه. ولقد هاجم لوكاش الأعمال التى أنتجها أدباء الحداثة لأنها تعكس الحياة الداخلية المفترية للأفراد، ورأى فيها تجسيدا "متدهورا" للمجتمع الرأسمالى المتأخر، ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز العوالم الجزئية المفتنة التى يضطرون للعيش فيها. أما أدورنو فيذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى، بل يؤدي دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفن "هو المعرفة النافية للعالم الفعلى". ويحقق الفن هذا الدور - فى رأيه - بكتابة نصوص تجريبية "صعبة" وليس بكتابة أعمال نقدية أو خلاقية. ويذهب هور كهايمر إلى أن الجماهير ترفض أدب الطليعة لأنه

يعكر من صفو إدعائها الغافل ، الألى ، لوضع الاستغلال الذى يمارسه عليها النسق الاجتماعى، "فالعامل الفنى، إذ يتيح للبشر المسحوقين صدمة الوعى بوضعهم اليائس، ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستشيطنون غضبا".

وليس الشكل الأدبى مجرد انعكاس موحد ومكثف للشكل السائد فى المجتمع، على نحو ما كان يذهب لوكاش، وإنما هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، وللحيلولة نون عودة الاستبصارات الجديدة إلى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المستهلكة. وما يقوم به كتاب الحدائق هو تمزيق صورة الحياة الحديثة وفتيتها بدلاً من السيطرة على ألياتها اللإنسانية. ولكن لوكاش لا يستطيع إلا أن يرى أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن ، نون أن يدرك قوته على الكشف، فاستخدام ماركسيل بروسى للمونولوج الداخلى لا يعكس نزعة فردية مغتربة فحسب بل ينفذ- فى الوقت نفسه - إلى "حقيقة" عن المجتمع الحديث (هى اغتراب الفرد)، ويساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءاً من واقع اجتماعى موضوعى. ويتوقف إدورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صموئيل بيكيت الشكل ليصور خواء الثقافة الحديثة، وليكشف لنا عن أننا - رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلاله - نصر على التصرف كما لو كان شيئاً لم يتغير، فنحن نلج على إيماننا الأحق بالمسلّمات القديمة عن وحدة الفرد وجوهريته أو وجود معنى فى اللغة. ولذلك تقدم مسرحية بيكيت شخصيات لا تملك إلا القشور الجوفاء للفردية، والقوالب المفتتة اللغة. ومن هنا فإن الانقطاعات اللامعقولة فى الخطاب والتشخيص المختزل والافتقار إلى البكة - كل ذلك يسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المؤدى إلى تباعد الواقع الذى تشير إليه المسرحية، وبذلك تقدم إلينا معرفة "نافية" للوجود الحديث .

لقد اعتقد ماركس أنه انتزع "النواة العقلانية" من "القوقعة

الصوقية" للجدل الهيجلي، مبقيا على المنهج الجدلي في فهم العمليات الفعلية للتاريخ الانساني. أما جهد مدرسة فرانكفورت فينطوى على الكثير من الدقة والعمق الهيجليين الأصليين في الفكر الجدلي. ويمكن تلخيص معنى الجدل في التراث الهيجلي بأنه "التطور - النمو الذى ينشأ عن حل التناقضات الكامنة في جانب بعينه من الواقع". وكتاب أنورثو عن "فلسفة الموسيقى الحديثة" - على سبيل المثال - يقدم عرضا جدليا للموسيقار شو نبرج، فالثورة "اللانغمية" لهذا الموسيقار نشأت في سياق تاريخي، يؤدي فيه الاصطباغ المفرط للثقافة بالصبغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسي. ولذا فإن الاستغلال التجارى للتقنيات الفنية السينما والاعلانات والموسيقى الجماهيرية.. الخ، تدفع المؤلف الموسيقى إلى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تنتكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردى مفصولا عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف أنورثو مضمون هذه الموسيقى "اللانغمية" بلغة التحليل النفسى، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعى، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعى في المجتمع الحديث. وتروغ موسيقى شونبرج من الرقيق، أعنى من العقل، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة. ومع ذلك فإن هذه "اللانغمية" الجزرية تنطوى ضمنا علي بذور تطور جديد هو "السلم الأثنى عشرى النغمات" كما يوضح التلخيص الممتاز الذى قدمه جيمسون، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة لدى الموسيقار اللانغمى، فإنه يظل يؤلف موسيقاه في عالم من النغمية الراسخة. ولا بد له من أن يكون حذرا في تعامله مع الماضى، فلا بد له - على سبيل المثال - من أن يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة أو

النشاز. ولكن هذا الخطر ذاته يكفي لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد، ذلك لأن تحريم الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتألفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقى أى تكرار مبالغ فيه لأية نغمة فردية، مخافة أن يؤدي هذا التكرار فى النهاية إلى قيام نوع جديد من المركز النغمى بالنسبة إلى الأذن. ومن هنا لم يكن يلزم إلا طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى النغمة بأسره فى الأفق .

ويكتمل الجدل عندما يرتبط هذا النسق بالتنظيم الشمولى الجديد للإمبريالية الرأسمالية المتأخرة، حيث يضيع الاستقلال الذاتى للفرد فى النسق الهائل الموحد الاتجاه لنظام السوق، مما يعنى القول بأن هذه الموسيقى هى تمرّد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته عرّض من أعراض الضياع المحتوم للحرية.

ولا يمكن أن نترك مدرسة فرانكفورت دون أن نعرض لخالق بنيامين Walter Benjamin الذى ارتبط بأدورنو لفترة قصيرة، مما يبرر إدراجه فى هذا السياق، رغم أن الماركسية الخاصة به ماركسية شخصية إلى حد بعيد. ففي أشهر مقالاته ، وهى "الفن فى عصر الاستنساخ الآلى" ، نراه ينظر إلى الثقافة الحديثة نظرة مناقضة لنظرة أدورنو، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة (السينما والإذاعة والاسطوانات) قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة "العمل الفنى" ، ففىما مضى كان للعمل الفنى "هالة" تنبع من تفردّه، حين كانت الأعمال الفنية وقفا على الصفوة المتميزة من البراجوزية. وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية، وإن ظلت هذه "الهالة" ملازمة للأدب بدوره. ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاء تاما على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعماق الأثر على موقف الفنان من الإنتاج ، ذلك لأن "استنساخ" الأعمال الفنية (بأصوات التصوير وأجهزة الإرسال الإذاعى وغيرها) كان يعنى - على نحو متزايد

- أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستنساخ . وإذا كان أنورنو قد رأى في ذلك انتقاصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن- نهائيا- عن مجال "الطقوس المقدسة"، وفتحت أبوابه على السياسة. ورغم أنه ليس لدينا ما يثبت تماما صواب أحد الرأيين، فإن رأى أنورنو يبدو أقرب إلى التنبؤ الصادق .

إن التكنولوجيا الجديدة (الفيلم والمطبعة وما أشبه) يمكن أن يكون لها تأثيرها الثوري على الفن . ولكن بنيامين كان يعلم أنه ليس هناك ما يضمن ذلك، فأكد ضرورة أن يتحول الفنانون والكتاب الاشتراكيون إلى منتجين في مجالهم الفني الخاص لكي ينتزعوا أنفسهم من قبضة البرجوازية . ولقد كانت أفكار بنيامين عن طبيعة الفن في ذاته قريبة من أفكار برخت، بل أنه صاغ أوضح هذه الأفكار وفي ذهنه مسرحيات برخت على وجه التحديد . فقد رفض الفكرة التي تقول إن الفن الثوري يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب، ولم يشغل نفسه بوضع العمل الفني داخل العلاقات الاجتماعية الاقتصادية لعصره، بل طرح السؤال البديل: "ما وظيفة العمل الفني داخل علاقات الإنتاج الأدبي لعصره؟". وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان إلى تثوير القوى الفنية للإنتاج في عصره، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية في المقام الأول. غير أن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخي معقد تتربط فيه مجموعة من التغيرات الاجتماعية والتقنية ، فمدينة باريس في عهد الامبراطورية الثانية - بضخامتها وضياح الهوية فيها- هي موضوع كتابات بودلير وادجار ألان بو، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة في المدينة، بما فيها من تفتت وتدمير للطابع الاجتماعي . ولقد كان المضمون الاجتماعي الأصيل للقصة البوليسية هو طمس آثار الفرد في زحمة المدينة الكبيرة . لذلك كتب بنيامين عن إحدى قطائد بودلير قائلا:

"إن الشكل الداخلى لهذه الأبيات يتكشف في كوننا لا نتعرف الحب ذاته فيها إلا موسوما بميسم المدينة الكبيرة".
الماركسية البنوية :

سادت البنوية الحياة الثقافية الأوربية في الستينيات. ولم يقلت النقد الماركسى من التأثير بهذا المناخ الثقافى. وساعد على ذلك أن البنوية تشارك الماركسية التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعى، فالماركسيون يؤمنون أن الأفراد "حاملون" لأوضاع فى النسق الاجتماعى وليسوا فاعلين أحرارا، والبنويون يؤمنون بأن الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الانساق الدالة التى تنتجها. ولكن البنويين ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لا زمانية منتظمة ذاتيا، فى حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات .

وقد رفض لوسيان جولدمان^(١) Lucien Goldmann الناقد الرومانى الفكرة التى ترى فى النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية. وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على "أبنية عقلية تتجاوز الفرد" وتنتمى إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع، خلال عملية التعديل التى تدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها. وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التحديد والتحقق الكاملين فى وعى

(١) يطلق على مذهب جولدمان اسم "البنوية التوليدية" تمييزا لها عن البنوية اللغوية أو الشكلية التى سهقنى نكرها فى الفصل القادم. والبنوية التوليدية منهج جدلى فى دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أي تامل فى العلوم الانسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع، وأن هذا التامل بغير الحياة الاجتماعية بما يحوزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تقولد من أبنية أوسع. ومن أهم الكتب التى صدرت عن هذا المنهج باللغة العربية، كتاب جمال شحيد، بعنوان "فى البنوية التركيبية" من دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢ .

الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أن يظهر الكتاب العظيم القادرون على بلورتها في "رؤية للعالم" محددة متلاحمة الشكل .

ويكتشف كتاب جولدمان الشهير "الاله الخفي" عن وجود علاقات تصل بين تراجيديات راسين وفلسفة باسكال والحركة الدينية الفرنسية المسماة بالجنسينية Jansenism والمجموعة الاجتماعية المسماة "نبلاء الرداء" noblesse de la robe ، فنظرة الحركة الجنسينية إلى العالم مأساوية، إذ أن الانسان، كما تراه، منقسم بين عالم أتم لا أمل منه واله غائب عن هذا العالم : اله تخلى عن العالم ولكنه ظل يفرض سلطته المطلقة على الانسان المؤمن به، الذي لا يجد أمامه من سبيل سوى الغوص في قرارة العزلة المأسوية. وتعتبر بنية العلاقات الكامنة من وراء تراجيديات راسين عن هذا المأزق الجنسيني (٢) - الذي يرتبط - بدوره - بانتهيار "نبالة الرداء"، أي طبقة موظفي البلاط الذين تزايد احساسهم بالعزلة وخساع القوة بتزايد تخلى الملكية المطلقة عن دعمها المالى لهم. قد يبدو المحتوى "الظاهر" للتراجيديات الراسينية بعيد الصلة عن النظرة الجنسينية إلى العالم. ولكنه على مستوى البنية الأعمق يشترك معها في الشكل نفسه، حيث "البطل التراجيدي - المتباعد عن الاله والعالم في أن - وحيد وحدة مطلقة" ، لقد آمن جولدمان بأن اكتشافه "التمائلات" البنيوية (المشابهات على مستوى الشكل) بين عناصر متباينة من النظام الاجتماعى هو الذى يميز الجانب الماركسى من نظريته الاجتماعية. ويميز النظرية في الوقت نفسه عن مقابلها البرجوازي الذى أسرف فى تقسيم

(٢) الجنسينية مذهب دينى خاص بكتبا جينسين (١٥٨٥-١٦٢٨) اسقف (ايريس) الذى آمن بالهبر وانكر الارادة الحرة للانسان. وقد تأثر الفيلسوف باسكال (١٦٢٢-١٦٦٢) بهذا المذهب وصار مشابها له. وقد وجد جولدمان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التى يتطوى عليها هذا المذهب من ناحية ، ورؤية العالم التى تتطوى عليها مائسى جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) من ناحية ثانية، ورؤية العالم التى تجد أساسها الاجتماعى في نبلاء الرداء من ناحية ثالثة. وذلك هو موضوع كتاب "الاله الخفي" .

الوحدة الشاملة للممارسات الاجتماعية إلى مجالات للتطور ، ينطوى كل منها على ذاته ، ويمكن التعامل معه وحده . وفى ذلك كان جولدمان استمرارا للماركسية الهيجلية عند لوكاش.

أما أعمال جولدمان اللاحقة، خصوصا "نحو علم اجتماع للرواية" (١٩٦٤) قتبوا أقرب إلى مدرسة فرانكفورت، من حيث التركيز على "التماثل" بين بنية الرواية الحديثة وبنية اقتصاد السوق، فهو يذهب إلى أن التحول من العصر "البطولى" للرأسمالية الليبرالية إلى المرحلة الامبريالية كان قد وُجد أقدامه بحلول عام ١٩١٠ على وجه التقريب، وأن هذا التحول قد ترتب عليه اختزال أهمية الفرد فى الحياة الاقتصادية إلى أبعد حد. وأخيرا، أدى تنظيم الأنساق الاقتصادية وإدارتها بواسطة الدولة والشركات، فى فترة ما بعد ١٩٤٥، إلى اكتمال نمو هذه النزعة التى تطلق عليها الماركسية اسم "التشبيق" (الذى يشير إلى انحصار القيمة فى قيمة السلعة وحدها، وسيطرة عالم الأشياء على العالم الانسانى). ويعد أن لم تكن للموضوعات دلالة - فى الرواية الكلاسيكية إلا من حيث علاقتها بالأفراد، أخذ عالم الموضوعات يحل محل الفرد فى روايات سارتر وكافكا وروب جرييه. هذه المرحلة الأخيرة من كتابات جولدمان اعتمدت على نموذج مبسط نوعا من "البنية الفوقية" - "الأساس". وهو نموذج تصور معه جولدمان أن "البنية الأدبية" تناظر البنية الاقتصادية بطريقة بسيطة مباشرة، وبهذا يتجنب هذا النموذج التشاؤم القائم لمدرسة فرانكفورت، وإن كان يفتقر إلى استبصاراتها الجدلية العميقة.

ولقد ترك الفيلسوف الفرنسى الماركسى لوى ألتوسير Louis Al-thusser تأثيرا بارزا فى النظرية الأدبية الماركسية، خصوصا فى فرنسا وبريطانيا، وذلك بانجازته الفكرى الذى يرتبط ارتباطا واضحا بالبنوية وما بعد البنوية. ويفرض ألتوسير حركة الإحياء الهيجلى داخل الفلسفة الماركسية، مؤكدا أن الإسهام الحقيقى لماركس فى المعرفة ينبع

من "انقطاعه" عن هيجل. ويرفض التوسير تصور الوحدة الشاملة عند هيجل، هذا التصور الذي يجعل ماهية الكل تعبر عن نفسها في جميع أجزائه. وهو يتجنب استخدام مصطلحات من مثل "النسق الاجتماعي" و "النظام" لأنها توحي ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها، ويؤثر الحديث عن "التشكل الاجتماعي" الذي يراه بنية بلا مركز. هذه البنية هي نقيض الكائن الحى، إذ لا تتضمن مبدأ يحكمها، أو بذرة مولدة لها، أو وحدة كلية. وتترتب على هذه النظرة نتائج لافتة للانتباه، فالعناصر المتباينة (أو "المستويات") داخل التشكل الاجتماعي لا يعالجها التوسير بوصفها انعكاسا لمستوى أساسى واحد (هو المستوى الاقتصادى عند الماركسيين)، بل إن لكل مستوى من المستويات "استقلاله الذاتى النسبى" الذى لا يتحدد بالمستوى الاقتصادى إلا فى التحليل الأخير فحسب (وبذلك صيغة مركبة مستمدة من إنجلز). ومعنى ذلك أن التشكل الاجتماعى بنية تتضمن مستويات متباينة تدخل فى علاقات معقدة من التناقض الداخلى والصراع المتبادل. هذه البنية التى تقوم على المتناقضات يمكن أن يهيمن عليها فى أية مرحلة من مراحلها مستوى من مستوياتها، ولكن تحديد المستوى المهيمن يتوقف، فى نهاية المطاف، على المستوى الاقتصادى. ففى التشكيلات الاجتماعية القطاعية، على سبيل المثال، يغدو الدين مهيمناً من الناحية البنيوية ولكن ذلك لا يعنى أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها، فهو القائد - نفسه - يحدده المستوى الاقتصادى، ولكن بطريقة غير مباشرة .

وبالمثل ، تتباعد آراء التوسير فى الأدب والفن تباعد ملحوظا عن الموقف الماركسى التقليدى، فهو يرفض معالجة الفن بوصفه شكلا من أشكال الإيديولوجيا، ويضع الفن - فى ما كتبه بعنوان "رسالة فى الفن" (٢) - فى مكان يتوسط ما بين الإيديولوجيا والمعرفة العلمية ، فالعمل

(٢) هناك ترجمة عربية وتقديم لهذه الرسالة من إعداد فريال غزول، فى العدد العاشر من مجلة

آلف (١٩٩٠) بعنوان "داسير والتوسير: رسالتان فى معرفة الفن".

الأدبى العظيم لا يزوينا بفهم ذهنى عن الواقع، ولكنه فى الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن إيديولوجية طبقة من الطبقات، ويستخدم التوسير الفكرة التى طرحها انجلز فى حديثه عن بلزاك (انظر ص) ليؤكد أن الفن "يجعلنا نرى" من بعيد" الإيديولوجيا التى يولد منها، والتى ينعكس فيها، والتى ينفصل عنها بوصفه فناً، والتى يلمح إليها". ويعرف التوسير الإيديولوجيا بأنها "تصوير العلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بالأوضاع الفعلية لوجودهم"، فالوعى الخيالى يساعدنا على إن نضفى على العالم معنى، ولكنه يحجب علاقتنا الفعلية ويكبتها ، فايديولوجيا " الحرية -" على سبيل المثال - تشجع الإيمان بحرية كل البشر بما فيهم العمال، ولكنها تحجب علاقتهم الفعلية بالاقتصاد الرأسمالى الليبرالى. وهكذا فإن الطبقات المستغلة (بفتح الغين) ، تقبل النسق المهيمن للإيديولوجيا بوصفه الوضع الطبيعى للأمور، مما يؤدى إلى تأمين مصالح الطبقة المستغلة (بكسر الغين). أما الفن فإنه يحقق نوعاً من "التراجع" (التباعد الخيالى) عن الإيديولوجيا نفسها التى تغنيه، مما يجعل العمل الأدبى العظيم قادراً على تجاوز إيديولوجيا الكاتب الذى كتبه.

ولكتاب بيير ماشرى Pierre Macherey 'نظرية فى الإنتاج الأدبى' (١٩٦٦) أثره فى مناقشة التوسير للفن والإيديولوجيا، فالكتاب يبدأ بتبنى نموذج ماركسى واضح فى الكتابة. ويدل أن يعالج النص على أنه "خلق" أو كيان مصنوع مكتف بذاته ، ينظر إلى النص بوصفه "إنتاجاً" يستخدم عدداً من المواد المنفصلة التى تتغير فى عملية الاستخدام. وليست المواد المستخدمة فى هذه العملية "أدوات حرة" تستخدم بوعى لخلق نص محكم موحد، فالنص - فى عمله على المواد المعطاة سلفاً - "لا يعى أبداً ما يفعل"، بل إن له "لاوعياً" خاصاً به - إن جاز القول. وعندما تسخّل إلى النص هذه الحالة من الوعى التى نسميها بالإيديولوجيا، فإنها تتخذ شكلاً مختلفاً ، ذلك لأن الإيديولوجيا تعيش فى

الظروف العادية كما لو كانت شيئاً طبيعياً تماماً ، وكما لو كان خطابها الخيالي السلس يزولنا بتفسير محكم موحد للواقع. ولكنها بمجرد أن تتحول إلى نص فإن كل ثغراتها وتناقضاتها تتعري وتتكشف. ورغم أن الكاتب الواقعي يقصد إلى توحيد كل العناصر في النص، فإن ما يجرى في العملية النصية يفرض بالضرورة إلى ثغرات وانقطاعات تناظر عدم اتساق الخطاب الإيديولوجي الذي تستخدمه. ذلك لأنك "إذا أردت أن تقول شيئاً فلا بد من أن تصمت عن أشياء غيره". وليست مهمة الناقد الأدبي اظهار الكيفية التي تتماسك بها كل أجزاء العمل، أو إحداث التناغم الذي يخفى أى تناقض واضح في النص، بل إن مهمته أشبه بمهمة المحلل النفسي، إذ أن عليه أن يركز اهتمامه على "لا شعور" النص - أى على ما لا يقال وما هو مكبوت بالضرورة.

كيف يتناول هذا المسخل الأعمال الأدبية؟ تأمل رواية ديفو Defoe "مول فلاندرز" - على سبيل المثال - ستجد أن الإيديولوجيا البرجوازية في أوائل القرن الثامن عشر كانت تحاول تخفيف التناقض بين المتطلبات الأخلاقية والمتطلبات الاقتصادية، أعنى بين نظرة تؤمن بأثر العناية الإلهية في الحياة الانسانية، وتفضل الثواب الأجل على الربح العاجل؛ ونظرة أخرى تقوم على النزعة الفردية الاقتصادية، وتفرغ العلاقات الانسانية من كل قيمة لها، لتصبح القيمة خالصة للسلعة وحدها. هذا الخطاب الإيديولوجي يتكشف عن تناقضه الحاد عندما يخضع للممارسة الأدبية التي تنتج "مول فلاندرز"، فحين يطبق الشكل الأدبي على الإيديولوجيا، يكشف بوضوح عن عدم الاتساق هذا، بل إن الاستخدام الأدبي لبطل الرواية "مول" بوصفها "رواية" يتضمن منظوراً مزدوجاً، ذلك لأن مول تروى قصتها بنظرة متطلعة إلى المستقبل ومستعيدة الماضي في آن؛ فهي مشاركة في الأحداث ، استطابت حياة الأثرة بوصفها لصة وعاهرة، وهي أيضاً واعظة تروى حكاية حياتها الأثمة لتكون عبرة للآخرين. ويمتزج

كلا الجانبين امتزاجاً رمزياً فى واقعة المضاربة المالية الناجحة التى خاضتها مول فى فرجينيا، حيث أقامت مشروعها التجارى على الربح الحرام الذى ظلت تحتفظ به وهى سجنينة فى سجن نيوجيت. هذا النجاح الاقتصادى هو أيضاً مكافأة مول على تويتها عن حياتها الأثمة. وهكذا، "يجمد" الشكل الأدبى الخطاب السىال للإيديولوجيا، ويبرز النص جوانب التصدع والتناقض فى الإيديولوجيا التى يستخدمها بما يمنحه لها من كيان شكلى. ولا يقصد الكاتب قصداً وأهيا إلى هذا الأثر، لأن الأثر نفسه ينتج "لا شعورياً"، إذا جاز القول، بواسطة النص.

وقد تبنى ما شرى - فى الآونة الأخيرة - اتجاهها يركز بصورة متزايدة على علم الاجتماع وأخذ يبدى مزيداً من الاهتمام بالنظام التعليمى بوصفه المصدر الرئيسى للقيمة الأدبية. ولم يعد يؤمن بالمكانة المتميزة التى نسبها جولدمان والتوسير الى الأدب والفن.

التطورات الأخيرة: إيجلتون وچيمسون:

غلب الميراث الهيكلى لمدرسة فرانكفورت على النظرة الماركسية فى الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك بسبب المناخ الإيديولوجى العدائى الذى لم يكن يسمح بالوجود الا للكتابات الفلسفية المخففة لمفكرين من أمثال أدورنو وهور كهايمر (وكانت مجلة Telos - أو "الغاية" - هى النموذج الذى حمل لواء هذا الميراث). أما فى انجلترا ، فقد ازدهر النقد الأدبى الماركسى (بعد انحداره المتلاحق منذ الثلاثينيات فى هذا القرن) بسبب "اضطرابات" ١٩٦٨ وما تبعها من تدفق الأفكار الوافدة من أقطار القارة الأوربية (وكانت مجلة اليسار الجديد The New Left Review قناة مهمة لتدقيق هذه الأفكار). ونتيجة ذلك ظهر فى كل من انجلترا والولايات المتحدة منظرٌ بارزٌ، تأثر بالأوضاع السائدة فى كلا البلدين. ففى أمريكا ظهر فردريك چيمسون Fredric Jameson بكتابه "الماركسية والشكل" (١٩٧١) و"سجن اللفة" (١٩٧٢)، وهما كتابان

يكشفان عن قدرات جدلية جديدة بفيلسوف ماركسي هيجلي، أما في إنجلترا فقد برز تيرى إيجلتون Terry Eagleton بكتاب "النقد والإيديولوجيا" (١٩٧٦)، وهو كتاب يتبنى أفكار التيار الماركسي المضاد للفرقة الهيجلية (عند التوسير وماشري). وي طرح نقدا عميقا لتراث النقد الإنجليزي، وفي الوقت نفسه تقييما جنريا جديدا لتطور الرواية الإنجليزية. وقد أصدر جيمسون منذ سنوات قليلة كتابه "اللاوعي السياسي" (١٩٨١)، كما أصدر إيجلتون - في العام نفسه - كتابه "ثالث بنيامين أو نحو نقد ثوري" وكلا الكتابين يستجيب بطريقة خلاقة لتحدي حركة ما بعد البنيوية، ويكشف عن مرونة ملحوظة واستعداد لتعديل مواقفهما السابقة.

ويبدأ إيجلتون كتابه "النقد والإيديولوجيا" بتقصي الأثر الذي خلفه كل من ف. ر. ليفز F.R. Leavis وريموند وليامز Raymond Williams في كيان النقد الأدبي الإنجليزي. أما وليامز، الذي هو بلا جدال أكثر النقاد الماركسيين تنوعا في مواهبه، فإنه لم يعلن انتماءه الماركسي إلا في المرحلة الأخيرة من عمله فحسب. وقد حاولت كتبه الأولى - خصوصا "الثقافة والمجتمع من ١٧٨٠ إلى ١٩٥٠" (١٩٥٨) و"الثورة الطويلة" (١٩٦١) - دراسة الأبعاد الاشتراكية الانسانية الكامنة في الارتباطات السابقة بالمجتمع الصناعي. وتقييم الأدب والنقد الاجتماعي السابق من منظور التجربة الخاصة بوليامز نفسه بوصفه ابنا لعامل من عمال السكك الحديدية في ويلز. وكان وليامز يؤمن - آنذاك - بأن صيغة ماركس عن العلاقة بين البنية الفوقية والأساس هي صيغة مجردة

(٤) قام مترجم هذا الكتاب بتقديم ترجمة لكتاب إيجلتون "الماركسية والنقد الأدبي" وقد صدرت في العدد الخاص بالأدب والإيديولوجيا. مجلة فصول ١٩٨٥. وصدرت كتابا عن منشورات ميون، الدار البيضاء ١٩٨٦. وهو مفصل جيد إلى النقد الماركسي الذي ماله المؤلف في هذا الفصل معالجة متسعة، وربما كان ذلك بسبب طبيعة كتاب التعليمي بوصفه دليلا للقارئ.

أضيق من أن تتسع للنسيج المتشابك لما أسماه "التجربة الحية". ويواجه إيجلتون هذا المنظور مستعينا بأفكار التوسير المعادية للنزعة "التجريبية" (أى التعويل على التجربة المباشرة وحدها) ليؤكد فشل ويليامز فى القيام بعملية "انقطاع" حقيقية فى النظرية الماركسية، وذلك لما تنطوى عليه أفكاره الرئيسية عن "الطريق الشامل فى الحياة" و"بنية الشعور" من عجز عن التمييز النظرى بين التجربة الذاتية والظروف الاجتماعية الموضوعية لهذه التجربة .

ويذهب إيجلتون إلى ما ذهب إليه التوسير من أن النقد لابد له من أن ينقطع عن "المرحلة الإيديولوجية التى تمثل ما قبل تاريخه" ويصبح "علما"، ولكن المشكلة الأساسية هى تحديد العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا، ذلك لأن النصوص الأدبية لا تعكس الواقع التاريخي، فيما يرى إيجلتون، بل تمارس عملها على الإيديولوجيا لتنتج تأثرا بهذا الواقع. قد يبدو النص حرا فى علاقته بالواقع (فيخترع شخصيات ومواقف على هواه ولكنه لا يتمتع بهذه الحرية فيما يتصل باستخدامه للإيديولوجيا. ولا تشير الإيديولوجيا- فى هذا السياق - إلى النظريات السياسية الواعية، بل إلى كل الأنساق الذهنية (الجمالية والدينية والتشريعية، وغيرها) التى تتشكل منها الصورة العقلية للتجربة الحية عند الفرد. ويعنى ذلك أن المعانى والإدراكات التى ينتجها النص الأدبى هى إعادة صنع لما صنعت الإيديولوجيا بالواقع. مما يعنى أن النص يمارس عمله وهو متباعد تباعدا مزبجا عن الواقع. ويمضى إيجلتون فى تعميق أطروحته بدراسة الطبقات المركبة للإيديولوجيا، ابتداء من أكثر أشكالها السابقة على النص عمومية وانتهاء بإيديولوجيا النص نفسه. وبقدر ما يرفض فكرة التوسير التى ترى أن الأدب يستطيع أن يتباعد عن الإيديولوجيا، فإنه يؤكد أن الأدب إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل، ومع ذلك فإن الناتج الأدبى ليس مجرد

انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو انتاج متميز للإيديولوجيا، ولهذا السبب، لا يهتم النقد بقوانين الشكل الأدبي وحدها أو بالنظرية الأيدلوجية، بل يهتم بما يسميه إيجلتون "قوانين انتاج الخطابات الإيدلوجية من حيث هي أدب".

ويدرّس إيجلتون مسار الرواية الانجليزية من جورج إليوت إلى د. هـ. لورنس ليوضح العلاقات المتبادلة بين الإيديولوجيا والشكل الأدبي، فيرى أن الإيديولوجيا البرجوازية في القرن التاسع عشر مزجت نزعة نفعية جذباء بسلسلة من المفاهيم ذات الصبغة "العضوية" عن المجتمع (مأخوذة أساسا من التراث من التراث الرومانسي الانساني) فمع ازدياد الطابع الجماعي في رأسمالية العصر الفيكتوري، شعرت بالحاجة الى أن تدعم موقفها بما في هذا التراث من نزعة عضوية جمالية واجتماعية متعاطفة. ويقوم إيجلتون بدراسة للموقف الإيديولوجي لكل كاتب، ويحلل التناقضات التي تنمو في تفكيرهم وما حاولوه من تقسيم حلول لهذه التناقضات في كتاباتهم، فيذهب إلى أن د. هـ. لورنس - على سبيل المثال - تأثر بالنزعة الانسانية للرومانسية في إيمانه بأن الرواية تعكس التدفق الرحب للحياة، وإيمانه بأن المجتمع بدوره هو، من الوجهة المثالية، نظام عضوي في مقابل المجتمع الرأسمالي المتفرب لانجلترا الحديثة. ولكن بعد انهيار النزعة الانسانية الليبرالية في الحرب العالمية الأولى ابتدع لورنس نموذجا ثنائيا لمبدأي "الذكورة" و "الأنوثة". وقد نما هذا التضاد (بين الذكور والأنوثة) وعدّل في المراحل المتباينة من روايات لورنس، إلى أن انحل أخيرا في تصويره لشخصية ميللورز (عشيق الليدي تشاترلي) الذي جمع بين قوة "الذكر" اللاشخصية ورقة "الأنثى". هذا الجمع بين النقيضين، الذي يتخذ أشكالا

ولقد أحدثت أفكار ما بعد البنيوية تغيرا جنريا فيما كتبه إيجلتون منذ نهاية السبعينيات، فقد انصرف عن الاتجاه "العلمي" للتوسير إلى الفكر الثوري عند برخت وبنيامين، مما أدى به إلى العودة إلى النظرية الثورية الماركسية القديمة في كتاب "أطروحات عن فويرباخ" (١٨٤٥) حيث يقول ماركس: "إن السؤال عما إذا كان من الممكن أن تنسب الحقيقة الموضوعية إلى التفكير الانساني ليس سؤالا نظريا بل سؤال عملي..... فالفلاسفة لم يفعلوا حتى الآن شيئا سوى تفسير العالم بطرائق متعددة، ولكن المهم تغيير العالم".

ورغم أن إيجلتون يؤمن بأن نظريات "التفكيك" deconstructive theories التي طورها ديريدا Derrida وبول دي مان Paul de Man وغيرهما (انظر الفصل الرابع) يمكن استخدامها لتقويض كل المسلمات والأشكال الثابتة المطلقة للمعرفة فإنه ينتقد مما تنطوي عليه نظريات "التفكيك" من نزوع برجوازي صغير إلى إنكار الموضوعية والمصالح المادية (خصوصا المصالح الطبقية) . هذا الموقف المتناقض يمكن تفسيره إذا لاحظنا أن إيجلتون قد أصبح يتبنى مفهوم لينين - وليس ألتوسير - عن النظرية . هذا المفهوم الذي يذهب إلى أن النظرية الصحيحة "لا تأخذ شكلها النهائي" إلا في علاقة وثيقة بالنشاط العملي لجماهير حقيقية وحركة ثورية فعلية. وهذا يعني أن المهام المطروحة على النقد الماركسي تنطلق الآن من السياسة لا من الفلسفة: فعلى الناقد أن يهدم الأفكار الموروثة عن الأدب ، ويكشف عن نورها الإيديولوجي في تشكيل ذاتية القراء. ومن الضروري لهذا الناقد - بوصفه اشتراكيا - أن يفصح تلك الأبنية البلاغية التي تحدث بها الأعمال غير الاشتراكية أثارا غير مرغوب فيها سياسيا، وأن يفسر الأعمال غير الاشتراكية أثارا غير مرغوب فيها سياسيا، وأن يفسر مثل هذه الأعمال، في الحالات الممكنة، تفسيرا مضادا لاتجاهها الأصلي ، بحيث تغلغ هذه الأعمال في خدمة الاشتراكية".

والكتاب البارز لإيجلتون في هذه المرحلة هو "قالتز بنيامين أو نحو نقد ثوري" (١٩٨١)، حيث يقرأ إيجلتون الصوفية المادية الشاذة لبنيامين "قراءة مضادة لاتجاهها ليستخلص منها نقدا ثوريا. ذلك لأن نظرة بنيامين إلى التاريخ تنطوي على انتزاع عنيف لمعنى تاريخي من ماض تهنده وتحجبه دائما ذاكرة رجعية قمعية وحين تأتي اللحظة الملائمة (سياسيا)، يمكن الإمساك بصوت من أصوات الماضي، وتوجيه هذا الصوت لأداء مقصده "الصحيح"، وهذا ما تصنعه مسرحيات برخت التي

أعجب بها بنيامين، والتي تعيد في أحيان كثيرة قراءة التاريخ "قراءة مضادة" لاتجاهه، فتقتضى بذلك على الروايات الصارمة وتفتح بوابة الماضي لكى يعاد نقشها من جديد. ومن أمثلة ذلك ما فعله برخت بمسرحية كوريلانوس التي كتبها شكسبير "أوبرا الشحاذ" التي كتبها جاي Gay، حيث أعاد كتابة كل من العملين للكشف عن معانيهما الاشتراكية الكامنة. ((وقد ألح برخت إلحاحا لافتا على ضرورة أن نتجاوز مجرد الاتحاد مع "بطل" مسرحية شكسبير المهتم بمصالحة الذاتية، وأن لا نمنع تقديرنا للنساء كوريلانوس وحدها بل للنساء "العامة على وجه التخصيص").

ويستحسن إيجلتون النظرة الراديكالية العملية لبرخت إلى معنى الأعمال الأدبية، خصوصا حين يقول: "إن العمل يمكن أن يكون واقعا في شهر يونيو وغير واقعي في شهر ديسمبر". ويشير إيجلتون على نحو متكرر إلى كتاب بيرى اندرسون Perry Anderson "ملاحظات على الماركسية الغربية" (١٩٧٦) الذي يوضح كيف تنعكس الحالة التي يمر بها صراع الطبقة العاملة دائما على تطور النظرية الماركسية. فهو يرى - على سبيل المثال- أن النقد الشديد السلبي الذي وجهته إلى الثقافة الحديثة كان في البداية رد فعل على الهيمنة الفاشية على أوروبا، ثم على الهيمنة الرأسمالية المنتشرة في الولايات المتحدة بعد ذلك، ولكن هذا النقد السلبي كان في الوقت نفسه نتيجة لانفصال المدرسة نظريا وعمليا عن حركة الطبقة العاملة. ولكن ما يجعل "النقد الثوري" الذي يطرحه إيجلتون نقدا "حديثا" هو قدرته التكتيكية على عرض النظريات الفرويدية عند Lacan وفلسفة "التفكيك" القوية عند جاك ديريدا (انظر الفصل الرابع).

أما في أمريكا، حيث دب الفساد جزئيا في الحركة العمالية، وأصبحت مستبعدة تماما من السلطة السياسية، فإن ظهور منظر ماركسي

بارز يُعدُّ حدثاً مهماً. ومن جهة أخرى، إذا وضعنا في اعتبارنا رأى إيجلتون في مدرسة فرانكفورت ، من حيث علاقتها بالمجتمع الأمريكي ، لا تضح لنا دلالة التأثير العميق الذي مارسته هذه المدرسة علي فردريك جيمسون. ففي كتاب "الماركسية والشكل" (١٩٧١) يستكشف جيمسون الجانب الجدلي في النظريات الماركسية للأدب ، وبعد مجموعة من الدراسات الممتازة (عن أبورنو ونيامين وماركوز وبلوخ ولوكاش وسارتر) ، يطرح الكتاب تخطيطاً لما أسماه جيمسون "بالنقد الجدلي".

يؤمن جيمسون بأن النوع الوحيد من الماركسية الذي يمكن أن يكون له تأثير على الموقف في العالم بعد الصناعات للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسية التي تستكشف المحاور الكبرى للفلسفة هيكلية، أي العلاقة بين الجزء والكل، والتضاد بين العيني والمجرد، ومفهوم الوحدة الشاملة، وجدل المظهر والجوهر، والتفاعل بين الذات والموضوع ، فليس هناك - من منظور الفكر الجدلي- "موضوعات" ثابتة غير متغيرة ، بل إن الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بكل أكبر منه، ويرتبط -في الوقت نفسه - بمقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخي. ومعنى ذلك أن النقد الجدلي لا يعزل الأعمال الفنية الأدبية ليحلها، لأن الفرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) أو جزء من موقف تاريخي. وليس لدى الناقد الجدلي مقولات جاهزة سلفاً للتطبيق علي الأدب ، إذ تؤكد فكرته عن "المؤلف المضمّر". وذلك الدفاع يعكس حيناً إلى زمن كانت فيه الطبقة الوسطى تتمتع بمزيد من الاستقرار في نسق طبقي منتظم. أما النقد الجدلي الماركسي فإنه يميز دائماً الأصول التاريخية لمفاهيمه الخاصة ، دون أن يسمح قط لهذه المفاهيم أن تتحجر أو تمتنع عن الاستجابة لضغط الواقع. وإذا كنا لا نستطيع أبداً تجاوز وجودنا الذاتي في الزمن ، فإننا نستطيع كسر القشرة الصلدة لأفكارنا، والانتقال إلى "إدراك أكثر حيوية للواقع نفسه".

إن النقد الجدلى يسمى إلى تعرية الشكل الداخلى لنوع أدبى أو مجموعة من النصوص. ويعمل منطلقا من سطح العمل إلى داخله ، حيث المستوى الذى يتصل فيه الشكل الأدبى اتصالا عميقا بالعينى الملموس. ويتوقف جيمسون عند هيمنجواى متخذا منه نموذجا ، فيرى أن "مقولة التجربة المهيمنة فى رواياته هى عملية الكتابة نفسها . لقد اكتشف هيمنجواى أنه يستطيع إنتاج نوع بعينه من الجملة العارية التى تؤدى شيئين على السواء: تسجيل الحركة فى الطبيعة (الأشياء) والإحياء بتوتر السطح بين الناس . وترتبط مهارة الكتابة التى يكتسبها ، على المستوى الذهنى ، بمهارات إنسانية أخرى يتم التعبير عنها من حيث علاقتها بالعالم الطبيعى (خصوصا الرياضة الدموية) (٥). وتمكس عبادة هيمنجواى للفعولة machismo (٦) المثل الأمريكى الأعلى للمهارة التقنية، ولكنها ترفض أوضاع الاغتراب فى المجتمع الصناعى بما تقوم به من تحويل المهارة الإنسانية إلى مجال من مجالات الفراغ. ولما كانت جمل هيمنجواى العارية (من الزخارف اللفظية) لا تستطيع أن تنفذ إلى النسيج المعقد للمجتمع الأمريكى فإن روايات تتجه إلى الواقع الضامر للثقافات الأجنبية ، حيث يبرز الأفراد مرتبطين بنظافة الأشياء ، ومن ثم يمكن أن تحتويهم جمل هيمنجواى. وبهذه الطريقة ، يوضح جيمسون كيف ينفخس الشكل الأدبى انغماسا عميقا فى واقع عينى ملموس .

أما كتابه "اللاوى السياس" (١٩٨١) فإنه يحافظ على المفهوم الجدلى السابق للنظرية . ولكنه يتسع بالمفهوم ليستوعب تيارات فكرية متصارعة (البنوية ، وما بعد البنوية ، وفرويد ، والتوسير ، وأنورنو) فى مركبّ synthesis يدعو إلى الإعجاب، ويظل ماركسيا بصورة لا تخطئها العين . ويذهب جيمسون إلى أن الوضع المتجزئى المغترب للمجتمع

(٥) كالصيد ومصارعة الثيران وما أشبه.

(٦) الفعولة. والكلمة أسبانية من أصل لاتينى Masculus شاعت للدلالة على الذكورة

الحيوانية.

الانسانى يدل ضمنا علي وضع أصلي من الشيوعية البدائية ، كانت فيها الحياة متكاملة مع الإدراك في مركب "جمعي" ، ولكن الحواس الانسانية نفسها أوجدت مجالات منفصلة من التخصص، عندما عانت الانسانية نوعا من السقوط شبيهاً بالسقوط الذى تحدث عنه وإيم بليك ، فأخذ الرسام يعالج الإبصار على أنه حاسة متخصصة ، وأصبحت لوحاته عرضاً من أعراض الاغتراب. وفي الوقت نفسه ، تعويضاً عن فقدان عالم الاكتمال الأصلي، إذ تضيء لوحاته لونا على عالم لا لون له.

إن كل الإيدولوجيات هي "استراتيجيات كبت" تسمح للمجتمع بأن يفسر نفسه تفسيراً يكبت التناقضات الكامنة في التاريخ، والتاريخ نفسه (الواقع القاسى الصارم للضرورة الاقتصادية) هو الذى يفرض استراتيجية الكبت هذه . والنصوص الأدبية تعمل بالطريقة نفسها، فالحلول التى تقدمها هي مجرد أعراض القمع الذى يمارسه التاريخ. وهنا ، يستخدم جيمسون استخداماً ذكياً نظرية أ. جريماس A.J. Greimas البنيوية عن المسطيل السيميوطيقى "Semioticrectangle" بوصفها أداة تحليل تعينه فيما يريد، فتغلق الاستراتيجيات النصية للكبت انماطاً شكلية. ويقدم نسق جريماس البنيوى قائمة كاملة بالعلاقات الانسانية الممكنة (جنسية وتشريعية.. إلخ) تتيح للمطلـ عند تطبيقها على استراتيجيات النص- اكتشاف الامكانات التى "لا تقال". هذه الامكانات التى لا تقال هي التاريخ المكبوت.

ويطور جيمسون فكرة قوية أخرى عن القص والتفسير، فيرى أن القص ليس مجرد شكل أو طراز أدبى، وإنما "مقولة معرفية" أساسية، لأن الواقع لا يتجلى للعقل الانسانى إلا فى شكل قصصى، وحتى النظرية العلمية نفسها هي شكل من أشكال القصة. أضف إلى ذلك أن كل القصص يتطلب تفسيراً. وهنا ، يرد جيمسون على الحجة الشائعة لدى حركة "ما بعد البنيوية"، والمضادة للتفسير "القوى". ذلك لأن ديروز Deleuze وجوتارى

Guattari (فى "نقيض أوديب" The Anti-Oedipus) (٧) يهاجمان كل ألوان التفسير "المتجاوز للنص". متقبلين فحسب التفسير "المحايث" (٨) الذى يتجنب فرض "معنى" قوى على النص، بحجة أن التفسير المتجاوز يحاول السيطرة على النص إلى الدرجة التى تفقده تعقده الأصلي. ولكن جيمسون يتخذ من "النقد الجديد" مثالا تطبيقيًا، فيثبت أن النقد الجديد (الذى يؤكد أصحابه صراحة أنه نقد محايث) هو - فى حقيقة الأمر - نقد متعال، لأن قاعدته الأساسية هى النزعة الانسانية. ولكن جيمسون ينتهى إلى أن كل تفسير هو بالضرورة متجاوز وإيديولوجى، فنحن لانستطيع - آخر الأمر - إلا أن نستخدم المفاهيم الإيديولوجية بوصفها وسيلة لتجاوز الإيديولوجيات.

(٧) لا يفهم هذا المصطلح إلا بفهم المعنى المعاصر للعملية الأوديبية - oedipiza- ion التى التحليل النفسى عند لاكان، حيث يشير إلى العملية النفسية التى تتحل بها عقدة لوديب، حين يكتسب الطفل القدرة على استخدام الرموز مع هيمنة اللغة التى تمثل المجتمع عليه، وإذعانته إلى أنظمتها التى هى أنظمة المجتمع وقيوده، وذلك على نحو تفرع معه هذه العملية تشبته اجتماعية يندمج بها الطفل فى نظام اجتماعى متدرج، يقع فيه "اسم الأب" موقع السلطة العليا أو رمزًا لها. هذه العملية يمكن النظر إليها بوصفها نواة أولى، أو بنية، تتكرر فى عمليات الكبت السياسى والاجتماعى، حيث تمارس ديكتاتورية الرموز عليها. ولا يمكن تحرير الفرد من أسر هذه الديكتاتورية إلا بتدمير هذه العملية التى ينصاع فيها الابن إلى الأب، ويتم ذلك بتأكيد نموذج مناقض لأوديب أو نقيض أوديب، الذى يستبقى العقيدة الأولى للمرحلة قبل الأوديبية، ويدمر سجن أوديب الغارق فى برودة النسق. وبذلك هى الفكرة الأساسية التى يقوم عليها كتاب "نقيض أوديب: الرأس مالية والفصام" الذى أحدث ضجة عند صدوره عام ١٩٧٢ فى باريس، بعد أن كتبه جيل ديلوز (فيلسوف) وفيلكس جوتارى (محلل نفسى) نتيجة تآثرهما بأحداث ثورة الطلاب فى فرنسا (مايو - يونيو ١٩٦٨) وتردهما ع استنادهما لاكان الذى يمثل "اسم الأب" وتوجههما إلى دراسة "الكلام" والرغبة "فى الثورة".

(٨) من المحايثية immanence أى معنى الاهتمام بالشئ "من حيث هو ذاته وفى ذاته"، فالتفسير المحايث هو التفسير الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها، ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس خارجها

أما فكرة "اللاوعي السياسي" - فتستعير من فرويد مفهوم الأساسى عن "الكبت"، ولكنها ترفعه من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، فتغدو وظيفة الإيديولوجيا هى كبت "الثورة". ويضيف جيمسون أن "اللاوعي السياسى" لا يحتاج إليه من يمارسون الكبت وحدهم بل يحتاج إليه - بالمثل - من يقع عليهم الكبت، أولئك الذين يجدون أن وجودهم لا يحتمل لو لم يتم كبت الثورة. وإذا أردنا تحليل رواية - من هذا المنظور - فإننا نحتاج إلى إيجاد عله غائبة (هى اللاثورة). ويقترح جيمسون منهجا يقوم على ثلاثة أفاق (مستوى للتحليل المحايث، يستند إلى جريماس على سبيل المثال، ومستوى لتحليل الخطاب الاجتماعى، ومستوى حقبى للقراءة التاريخية). ويرتكز المستوى الثالث للقراءة (أو الأفق) على المراجعة المعقدة التى قام بها جيمسون لمفهوم النماذج الماركسية للمجتمع. وبوجه عام، فهو يقبل فكرة التوسير عن الوحدة الاجتماعية الشاملة من حيث هى "بنية بلا مركز" تنمو فيها مستويات متباينة، بطريقة تنطوى على "استقلال ذاتى نسبى"، وتعارض عملها من مستويات زمنية مختلفة (تعايش المستويين الزمنيين للاقطاع والرأسمالية على سبيل المثال). هذه البنية المعقدة التى تجمع بين أنماط الانتاج المتصارعة والمتنافرة هى التاريخ المتغاير الخواص الذى ينعكس فى نصوص متغايرة الخواص. وهنا، يرد جيمسون على أفكار "ما بعد البنيويين" الذين يبتلون التمايز بين النص والواقع بمعالجتهم الواقع نفسه على أنه نص أكبر فحسب، فيوضح أن التغاير النصى لا يمكن فهمه إلا بقدر ما يرتبط بتغاير اجتماعى وثقافى "خارج" النص. وبذلك يحتفظ جيمسون بمكان للتحليل الماركسى.

أشرنا فى سياق هذا الفصل إلى الماركسية "البنيوية" وذلك من منطلق أن الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس كانت هى ذاتها تعد من الكتابات البنيوية أساسا. ولكن من المهم - قبل أن ننتقل إلى البنيوية نفسها - تأكيد

أن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنيوية الخالصة أكبر بكثير من أوجه الشبه، فالأساس النهائي للنظريات، عند الماركسية، هو الوجود المادى التاريخى للمجتمعات الانسانية، أما عند البنيوية فإن الأساس الوطيد هو طبيعة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغيرات التاريخية وأوجه الصراع التى تنشأ فى المجتمع، وتظهر بشكل غير مباشر فى شكل أنبى، فإن البنيوية تدرس التفاعل الداخلى لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخى .

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- | | |
|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Adorno, Theodor W., | <i>Prisms</i> (Neville Spearman, London, 1967). |
| Adorno, Theodor W., and Horkheimer, Max, | <i>Dialectic of Enlightenment</i> (Allen Lane, London, 1972). |
| Baxandall, Lee, and Morawski, Stefan, | <i>Marx and Engels on Literature and Art</i> (International General, N.Y., 1973). |
| Benjamin, Walter, | <i>Illuminations</i> (Schocken, New York; Cape, London, 1970). |
| Benjamin, Walter, | <i>Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism</i> , trans. H. Zohn (New Left Books, London, 1973). |
| Benjamin, Walter, | <i>Understanding Brecht</i> , trans. A. Bostock (New Left Books, 1973). |
| Craig, David (ed.), | <i>Marxists on Literature</i> (Harmonds- |
| | worth, Penguin, 1975). |
| Eagleton, Terry, | <i>Criticism and Ideology</i> (New Left Books, London, 1976). |
| Eagleton, Terry, | <i>Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism</i> (New Left Books, London, 1981). |

- Goldmann, Lucien, *The Hidden God* (Routledge & Kegan Paul, London, 1964).
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form* (Princeton University Press, Princeton, 1971).
- Jameson, Fredric (ed.), *Aesthetics and Politics* (New Left Books, London, 1977).
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Cornell University Press, Ithaca, 1981).
- Lukács, Georg, *The Historical Novel* (Merlin Press, London, 1962).
- Lukács, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism* (Merlin Press, London, 1963).
- Lukács, Georg, *Writer and Critic and Other Essays* (Merlin Press, London, 1970).
- Lukács, Georg, *Studies in European Realism* (Merlin Press, London, 1972).
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall (Routledge & Kegan Paul, London, Henley and Boston, 1978).
- Marcuse, Herbert, *One-Dimensional Man* (Beacon, Boston; Sphere, London, 1964).
- Sartre, Jean-Paul, *What is Literature?* (Philosophical Library, New York, 1949).
- Willett, John (ed.), *Brecht on Theatre* (Methuen, London, 1964).
- Williams, Raymond, *Problems in Materialism and Culture* (New Left Books, London, 1980).

ملفات

- Arvon, Henri, *Marxist Aesthetics*, trans. H. Lane (Cornell University Press, Ithaca and London, 1973).
- Belsey, Catherine, *Critical Practice* (Methuen, London, 1980).
- Dowling, William, C., *Jameson, Althusser, Marx: an Intro-*

- Eagleton, Terry, *Introduction to the Political Unconscious* (Methuen, London, and Cornell University Press, Ithaca, 1984).
- Forgacs, David, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen, London, 1976).
- Laing, Dave, 'Marxist Literary Theories', in A. Jefferson and D. Robey (eds), *Modern Literary Theory* (Batsford, London, 1982).
- Lifshitz, Mikhail, *The Marxist Theory of Art : An Introductory Survey* (Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978).
- Lifshitz, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, trans. R.B. Winn (Pluto Press, London, 1973; Russian edn, 1933).

قراءات إضافية

- James, C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism : Origins and Theory* (Macmillan, London and Basingstoke, 1973).
- Jay, Martin, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School* (Heinemann, London, 1973).
- Slaughter, Cliff, *Marxism, Ideology and Literature* (Macmillan, London and Basingstoke, 1980).
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford University Press, Oxford, 1977).
- Wolff, Janet, *The Social Production of Art* (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

الفصل الثالث

النظريات البنيوية

النظريات البنيوية

غالباً ما تستثير الأفكار الجديدة رنود الأفعال المحافظة على القديم والمعادية للنزعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت بها النظريات التي يجمعها اسم "البنيوية" بوجه خاص، ذلك لأن المناهج البنيوية في دراسة الأدب تتحدى بعضاً من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ العادي، فمئذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه - كقارئ - وأفكار المؤلف ومشاعره. أضف إلى ذلك ما نؤمن به عادة من أن العمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، وأن الروايات والمسرحيات تحاول أن تخبرنا بالكيفية التي تكون عليها الأشياء.

ولكن أنصار البنيوية يحاولون إقناعنا أن المؤلف "ميت"، وأن النص الأدبي خطاب لا تتضمن وظيفته الإخبار بالحقيقة، وذلك هو ما يرفضه جون بايلي John Bayley الذي تحدث بلسان المعادين للبنيوية عندما قال - في عرض له لأحد كتب جوناثان كوللر Janthan Culler - "إن خطيئة السميوطيقا تتمثل في محاولتها تدمير إحساسنا بالحقيقة في القصص... مع أن هذه الحقيقة تسبق القص في القصة الجيدة وتظل منفصلة عنه". وقد حدد رولان بارت (١) النظرة البنيوية

(١) أصبح رولان بارت أكثر البنيويين ترجمة إلى اللغة العربية، ومن أهم أعمال المترجمة:

- الكتابة في درجة الصفر. ترجمة نعيم المصري، دمشق ١٩٧٠. الدرجة الصف للكتابة.

ترجمة محمد برادة الرباط، ١٩٨٠

- النقد والحقيقة. ترجمة إبراهيم الفطيم، مراجعة محمد برادة، الرباط ١٩٨٥.

- دروس السميوطيقا، ترجمة عبد السلام بنعيد المالى، الدار البيضاء ١٩٨٥

- مبادئ علم الأدلة، تعريب محمد بكري، الدار البيضاء ١٩٨٦

- النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، بيروت ١٩٨٨

- لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، الدار البيضاء ١٩٨٨.

تحديدا حاسما عندما ذهب - في مقال له عام ١٩٦٨ - إلى أن الكتاب ليس لديهم من شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لا يستخدمون الكتابة كي "يعبروا" عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم "مكتوب دائما من قبل" (إذا استخدمنا عبارة بارت الأثيرية). وإن نخلط الأمور لو وصفنا روح البنيوية بأنها نزعة مضادة للنزعة الإنسانية، فقد استخدم البنيويون أنفسهم هذه الصفة "ضد انسانية" لتأكيد معارضتهم لكل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدر المعنى الأدبي وأصله.

المهاد اللغوي :

هناك فكرتان أساسيتان عند دي سوسير de Saussure (٢) تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين : "ما موضوع البحث اللغوي؟" و"ما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟". وانطلاقا من هاتين الفكرتين، قام دي سوسير بتقديم تمييز أساسي بين ما أسماه "اللغة" Langue وما أسماه "الكلام" Parole ، أي بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات ، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة. هذا التمييز هو المهاد الذي تنطلق منه كل النظريات

(٢) للصن الطء: أصبح كتاب دي سوسير دروس في علم اللغة العام متاحا في أكثر من ترجمة عربية أهمها:

- علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز ومراجعة مالك المطليبي، بغداد ١٩٨٥
- دروس في الالسنفة العامة، تعريب صالح القرمادى ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس ١٩٨٥
- محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنننى ومراجعة أحمد حبيبى، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

البنوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة انسانية دالة وليس التلفظ الفردي فإن الموضوع الحق للدراسة في العلوم الانسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد - أو "الأجرومية" - المستخدمة في القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية. فالكائنات الانسانية - رغم كل شيء - تستخدم الكلام بطريقة مختلفة تماما عن البيغاوات، وما يميز الانسان - تحديدا - عن الببغاء أن الانسان يمتلك نسقا من القواعد يعينه على إنتاج عدد لا نهائي من الجمل المحكمات.

ولقد رفض سوسير الفكرة التي ترى في اللغة كومة من الكلمات التي تتراكم تدريجيا - عبر الزمن - لتؤدي وظيفة أولية ، هي الإشارة إلى الأشياء في العالم، فالكلمات ليست رموزا تتجاوب مع ما تشير إليه - عند سوسير- بل علامات (٣) Signs مركبة من طرفين متصلين (اتصال وجهي الورقة الواحدة). أما الطرف الأول فهو إشارة - مكتوبة أو منطوقة - هي "الدال" Signifier والطرف الثاني هو المدلول Signified أو المفهوم الذي نعتقه من هذه الإشارة. ويمكن تمثيل الفكرة التي يرفضها سوسير على النحو التالي:

الرمز = الشيء

وذلك في مقابل الفكرة التي يؤكدّها وهي:

(٣) العلامة هي الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها ، على نحو تقوم العلامة في ذاتها على صلة بين دال ومدلول في علاقة تنتج دلالة . وإذا كان الدال قرين البعد الحسي الذي يصفاح سمعنا عن تلفظ الكلمات فإن المدلول هو البعد التصوري أو المفهوم الذي نعتقه من هذا الدال ، ويقدر ما يفهم دى سوسير العلامة بوصفها " الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول ، ويوصفها تلف المفهوم والصورة الصوتية فإنه يؤكد طبيعتها الاعتبارية أو الاختيارية في الوقت الذي يؤكد طابعها الخطى القائم على تعاقب النطق في الزمن .

دال

= العلامة

مدلول

ولامكان "للأشياء" في النموذج الذي تقوم عليه فكرة سوسير، فمعايير اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة كونها أجزاء في "نسق" system من "العلاقات" تأمل- مثلا- نسق علامة أضواء المرور:

أحمر - برتقالي - أخضر

دال (أحمر)

مدلول (توقف)

تجد أن "العلامة" sign ليس لها دلالة إلا بعلاقاتها داخل النسق: (أحمر = توقف/ أخضر = انطلق/ برتقالي = استعد للأحمر أو الأخضر) . أما العلاقة بين الدال والمدلول على حدة فهي علاقة اعتباطية، بمعنى أنه لا توجد صلة "طبيعية" بين اللون "الأحمر" و"التوقف" ، مهما كان الشعور طبيعيا بهذه العلاقة (ومنذ أن انضمت انجلترا إلى السوق الأوروبية المشتركة- على سبيل المثال- تقبل البريطانيون شفرة لونية كهربائية يمكن أن تبدو غير طبيعية لهم، فصار البني وليس الأحمر = حى، والأزرق وليس الأسود = محايد). أضف إلي ذلك أن كل لون في نسق المرور لا يؤدي دلالة عن طريق تأكيد معنى موجب وحيد الجانب بل عن طريق إشارته إلى اختلاف difference يميزه عن غيره، داخل نسق من تعارضات وتقابلات، فالضوء الأحمر للمرور هو "أحمر" لأنه ليس "أخضر" علي وجه التحديد، والأخضر "أخضر" لأنه ليس "أحمر" .

واللغة نسق من أنساق متعددة للعلامة (اليعض يؤمن أنها النسق الأساسي). والعلم الذي يدرس هذه الأنساق هو "علم العلامة" - السيميوطيقا Semiotics أو "السيميولوجيا" (٤) Semiology. ومن المؤلف النظر إلى "البنوية" و"علم العلامة" على أنهما ينتميان إلى مجال نظري واحد. ولكن البنوية تهتم - في الأغلب - بالأنساق التي لا تستخدم العلامات من حيث هي علامات في ذاتها بل الأنساق التي يمكن معالجتها بطريقة أنساق العلامة فحسب (كملاقات القرابة على سبيل المثال). وقد وضع الفيلسوف الأمريكي ش.س. بيرس C.S. Perce تمييزاً مفيداً بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي: النمط التصويري (الأيقوني) iconic (حيث تشبه العلامة مرجعها، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) والمؤشر indexical (حيث تتربط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط السببية، كالدخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من حيث هو علامة على المطر) والرمزي symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها

(٤) السيميوطيقا/ السيميولوجيا (علم العلامات). يرجع مصطلح السيميولوجيا إلى تقاليد دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذي قال: "من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ويفتح جزءاً من علم النفس الاجتماعي ومن علم النفس العام. ويسمى هذا العلم باسم السيميولوجيا - من الكلمة اليونانية التي تعني علامة. ويكشف هذا العلم عن ما يشكل العلامات ومن القوانين التي تحكمها". أما مصطلح السيميوطيقا فيرجع إلى تقاليد الفيلسوف الأمريكي شارلز بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) الذي قال: "ليس المنطق يوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسيميوطيقا.. أو نظرية العلامات". وتتجاوب تقاليد دي سوسير وبيرس في أعمال دارسين متماقيين، و تتطور، إلى أن نصل إلى فبراير ١٩٦٩، في باريس، حيث قررت لجنة نولية تبني استخدام مصطلح السيميوطيقا (بيرس) وتأسيس الرابطة النولية للدراسات السيميوطيقية. وقد أصدر جريماس A.J. Gemas وكورتيس J. Courtes أهم معجم تحليلي - إلى الآن - عن "السيميوطيقا واللغة" عام ١٩٧٩ من دار هاشيت في فرنسا.

علاقة اعتبارية، كما يحدث في اللغة). وأبرز علماء العلامة من المحدثين يورى لوتمان Yuri Lotman في الاتحاد السوفيتي .

ولقد اعتمدت التطورات الأولى البارزة من الدراسة البنيوية على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات phonemes التي هي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة. والفونيم^(٥) هو الصوت الدال الذي يدركه من يستخدم اللغة أو يميز معناه، لايحكم وقعه في ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات. وولفت بارت Barthes الانتباه إلى هذا المبدأ في عنوان أشهر كتبه، أي كتاب (S/Z) حيث يلتقط حرفين صافرين في قصة بلزاك (Sarrasine) (Sarrazine). وهما حرفان يتميزان - من حيث هما فونيمان - بأن أولهما مهموس (S) وثانيهما مجهور (Z) . ومن ناحية أخرى، هناك اختلافات للصوت الصرف لا تتميز على المستوى الصوتي (وليس الفونيمي)، كما يحدث في اللغة الانجليزية من وجود اختلاف واضح بين صوت الحرف / P / في كل من الكلمتين "Spin" ، "Pin" ، ولكنه اختلاف لا يلحظه المتكلم باللغة الانجليزية، فهو اختلاف غير مدرك من حيث إنه لا يقوم بتصنيف المعنى بين الكلمات في اللغة. وحتى لو قلنا Sbin فمن المحتمل أن نسمعها على أنها "Spin" . والنقطة الأساسية في هذه النظرة أن وراء استخدامنا للغة يكمن "نسق" أو نموذج من أزواج متقابلة، أو "ثنائيات متعارضة" تتحكم في هذا الاستخدام . هذه التعارضات تتضمن - على مستوى الفونيم - الأنفي / غير الأنفي، والمجهور / المهموس، والشديد / اللين. وبمعنى من المعاني، يتمثل المتكلمون مجموعة من القواعد تتجلى في قدرتهم الواضحة على استخدام الجملة.

(٥) يترجم البعض الفونيم بكلمة "الصوت" والمورفيم الكلمة "المعنى" . وم الأفضل الاحتفاظ بالصيغة المعربة مادام لا يوجد لها مقابل . وإذا كان الفونيم يعني أصغر الوحدات الصوتية الدالة فإن المورفيم يعني أصغر الوحدات الدالية .

ويمكن ملاحظة تأثير هذا النمط من البنيوية في الأنثروبولوجيا عندما تدرس ماري بوجلاس Mary Douglas - على سبيل المثال - المحرم من المأكولات عند طائفة "اللاوية"، حيث تغدو لحوم بعض الحيوانات طاهرة وبعضها الآخر غير طاهر بلاسبب واضح. وتحل ماري بوجلاس المشكل بإقامة نموذج من التعارضات يكافئ نموذج التحليل الفونيمي (الصوتي)، فتظهر قاعدتان بارزتان: (١) لحم الحيوان المشقوق الظلف والماضغ وهو الحافر هو أنموذج النوع الطاهر من مأكّل الراعي، أما لحم الحيوان شبه المطيع (كالخنزير والأرنب الوحشي وغير الصخر) فهو غير طاهر. (٢) هناك قاعدة ثانية تكمل الأولى مؤداها أن الحيوان الطاهر اللحم لا بد أن يكون عنصراً قابلاً للتهيئة، فالسمكة التي بلا زعانف - مثلاً - غير طاهرة.. الخ. وهناك مستوى أكثر تعقيداً من التحليل الفونيمي نجده عند كلود ليفي شتراوس - Claude Lévi Strauss (٦) الذي طور هذا النموذج فيما يتصل بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، فالمهم في هذا النمط من البنيوية ليس طرح الاسئلة المألوفة عن علل التحريم أو أصول الاساطير والشعائر بل البحث عن نسق الاختلافات الذي يكمن وراء الممارسة الانسانية المتعينة.

والواضح من الأمثلة الأنثروبولوجية لهذا النمط من التحليل البنيوي أن البنيويين يحاولون الكشف عن "أجرومية"، أو "تركيب"، أو نموذج "فونيمي" للأنساق الانسانية من المعنى، سواء كانت هذه الأنساق أنساق قرابة أو أزياء أو طهور أو خطاب أسبي أو قصص أو أساطير أو طوالم،

(٦) صدرت ترجمات متعددة لأعمال كلود ليفي شتراوس أهمها :

- الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق ١٩٧٧.
- مقالات في الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية حسن قبيسي، بيروت ١٩٨٣.
- الفكر البري، نقله إلى العربية وقدم له وعلق عليه نظير جامل، بيروت ١٩٨٤.
- الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، بغداد ١٩٨٦.

وأكثر أمثلة هذا التحليل حيوية نجدها في الكتابات الأولى لرولان بارت، خصوصا في كتابيه الشهيرين "أسطوريات" (١٩٥٧) و "نسق الزى"، (١٩٦٧) حيث يطبق نظريته التي بسطها في كتابه "مبادئ السميولوجيا"، (١٩٦٤).

والمبدأ الأساسي الذي تنطلق منه كل هذه الكتب لبارت هو أن كل أشكال الأداء الإنساني تستلزم نسقا متمثلا من علاقات الاختلاف. هذا المبدأ يطبقه بارت على كل ألوان الممارسات الاجتماعية التي يفسرها على أنها أنساق علامة تعمل بالطريقة التي يعمل بها النسق اللغوي، بالمعنى الذي يجعل أى "كلام" Parole فعلى يستلزم نسقا (لغة) من الاستخدام، ويسدرك بارت أن نسق "اللغة" قابل للتغير، وأن تغييره يقع في "الكلام"، ولكنه يؤكد أن دراسة الكلام في أى لحظة من لحظاته لابد أن تكشف عن نسق فاعل، هو مجموعة القواعد التي تصدر عنها كل ألوان "الكلام"، مثال ذلك دراسة بارت لارتداء الملابس في دراسته عن الزى، حيث لا يرى عناصر اللبس بوصفها أمر تعبير شخصي أو أسلوب فردي بل أمر "نسق لباسي"، يعمل بالطريقة التي تعمل بها اللغة. ومن ثم يقسم "لغة" الملابس إلى قسمين "نسق"، و"كلام" (تشكيلية).

النسق	التشكيلية
(مجموعة من قطع، أجزاء، أو تفاصيل لا يمكن ارتدائها في وقت واحد على الجزء نفسه من الجسم، ويستجيب تنوعها إلى التغير في معنى طريقة اللبس: بفتق، قلنسوة، لفاعه .. الخ).	مجاورة لعناصر مختلفة في نفس نمط الثوب : تنوره - بلوزة - جاكيت .

إننا نختار طاقما بعينه (تشكيلية) من قطع يمكن استبدال كل منها بغيرها لكي نصنع "كلام" الثوب، على نحو يغدو معه الطاقم (الذي قد يتكون - مثلا - من جاكيت رياضي / بنطال فلانيل رمادي / قميص أبيض مفتوح الرقبة) مكافئا للجملة التي ينطقها الفرد لأداء غرض من

الأغراض ، فعناصر الطاقم- كعناصر للجملة - تتناسب معا لتحقيق نوعا من الأداء وتستحضر معنى أو أسلوباً. ونحن لا نؤدى النسق نفسه بالفعل، ولكن اختيارنا للعناصر التى تتكون منها أطقم الثياب هى التى تجعل النسق يعبر عن قدرتنا على استخدامه. وفيما يلى تمثيل لمثال مطبخى يقدمه بارت:

نسق	تشكيلة
عدد من المواد الغذائية تتضمن مشابهات	سلسلة الاطباق الفعلية المختارة فى
ومخالفات: يختار المرء منها طبقه بالنظر	الوجبة، قائمة الطعام.
الى معنى بعينه: أنواع المداخل، المشويات	
أو الطوى.	

(فى المطاعم التى تقدم وجبات محدودة à La carte فإن القائمة تتضمن كلا المستويين: المداخل والانواع).

النظرية البنيوية للقص :

عندما نطبق نموذج التحليل اللغوى على الأدب نبدو كالذى يرسل الفحم إلى نيوكاسل ، ذلك لأنه إذا كان الأدب لغة - آخر المطاف - فما القصد من دراسته فى ضوء النموذج اللغوى؟ الحق أنه من الخطأ التوحيد بين "الأدب" و"اللغة"، صحيح أن الأدب يستخدم اللغة أداة له، ولكن ذلك لا يعنى اتحادا بين بنية الأدب وبنية اللغة، فالعناصر ليست متطابقة بين كلتا البنيتين. ومعنى ذلك أنه عندما يطالب تودوروف Todorov بنظرية أدبية جديدة تؤسس "أجرومية" عامة للأدب فإنه يطالب بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التى تحكم الممارسة الأدبية . ولكن البنيويين- من ناحية

أخرى - يذهبون إلى وجود علاقة خاصة بين الأدب واللغة، فالأدب - عندهم - يلفت انتباهنا إلى طبيعة اللغة نفسها وخصائصها النوعية، فنظريتهم الأدبية البنيوية وثيقة الصلة بالشكلية في هذا الجانب .

وتنطلق النظرية البنيوية للقصص من التماثلات التي تصل الأدب باللغة، بالمعنى الذي يجعل من "النحو" Grammer (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسي لقواعد القص ، حين يتحدث تورورف وغيره عن "نحو للقص". هذا "النحو" يبدأ من التركيب الأولى للجملة نفسها، من حيث انقسامها إلى "مسند" و"مسند إليه" ، خذ مثلا الجملة: "الفارس (مسند) ذبح التين بسيفه (مسند إليه)" . من الواضح أن هذه الجملة يمكن أن تكون نواة لحادثة أو حكاية بأكملها. وإذا استبدلنا بالفارس اسما مثل لانسيلوت Launcelot أو جوين Gawain ، وبالفأس السيف ، ظلت البنية الأساسية على حالها. ولقد توصل فلاديمير بروب Vladimir Propp إلى نظريته عن الحكايات الروسية الخرافية بمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة وبنية القص إلى نهايتها .

ويمكن فهم منهج بروب (٧) إذا مثلنا الشخصيات النمطية (البطل، الشرير .. الخ) في الحكايات بالمسند في الجملة، ومثلنا الأحداث النمطية بالمسند إليه. وإذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف" ، هي إحدى وثلاثون وظيفة. والوظيفة هي الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المفزى التي تشكل القص، والتي تتبع مساقا منطقيا. ورغم أنه لا توجد حكاية تتضمن كل الوظائف مجتمعة فإن للوظائف مسارا ثابتا في كل حكاية. والمجموعة الأخيرة من الوظائف - عند بروب - كالتالي:

(٧) توجد ترجمة عربية جيدة لكتاب بروب، مورفولوجية الخرافة، من إعداد وتقديم إبراهيم الخطيب، وقد صدرت عن الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

- ٢٥ - اقتراح مهمة صعبة على البطل
- ٢٦ - انجاز المهمة
- ٢٧ - الاعتراف بمكانه البطل
- ٢٨ - افتضاح امر البطل الزائف أو الشخصية الشريرة
- ٢٩ - اتخاذ البطل الزائف مظهرا جديدا .
- ٣٠ - عقاب الشرير
- ٣١ - زواج البطل وارتقاؤه العرش .

وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذه الوظائف لا توجد في الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، فهي موجودة بالمثل في الكوميديات والأساطير والملاحم والمفارى وبالقسط في القصص بوجه عام، ولكن وظائف بروب بسيطة في نمطيتها إلى درجة تستلزم تطويرها إذا أردنا تطبيقها على نصوص أكثر تعقيدا ، ففي أسطورة أوديب - على سبيل المثال - نجد أن أوديب يشرع في مهمة حل لغز أبى الهول، وينجز المهمة، ويتم تقديره من حيث هو بطل، ويتزوج ويرتقى العرش. ولكن أوديب في الوقت نفسه بطل زائف وشرير، ويفتصح أمره (قتل أباه في الطريق إلى طيبة ويتزوج أمه، الملكة) ويوقع العقاب على نفسه. وقد أضاف بروب سبعة "مجالات للحدث" أو أنواراً تؤديها الشخصيات في الإحدى وثلاثين وظيفة، فهناك الشرير، والمنايح (الواهب)، والمساعد، والأميرة (بحث عن شخص) ووالدها ، والرسول، والبطل (الباحث أو الضحية)، والبطل الزائف . ومرة أخرى، تتطلب التراجيديا الأسطورية لأوديب أن نستبدل بنوري "الأميرة ووالدها" أنوار "الأم / الملكة والزوج". يضاف إلي ذلك أن الشخصية الواحدة يمكن أن تلعب أنوارا متعددة ، أو تقوم مجموعة من الشخصيات بالدور نفسه، فأويوب الذي هو البطل والمنايح (الذي يجنب طيبة الكارثة بحله للغز) هو في الوقت نفسه بطل زائف بل شرير .

ولقد حلل كلود ليفي شستراس، الأنثروبولوجي البنيوي، أسطورة

أوديب بطريقة بنيوية تماما في استخدامه للنموذج اللغوي، فهو يطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح "ميثيمات" (8) mythemes (الذي يماثل الفونيمات phonemes والمورفيمات morphemes في علم اللغة). وتنظم هذه الوحدات الصغرى في تعارضات ثنائية (انظر ص) شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى. ويتكشف التعارض العام الذي تتطوى عليه أسطورة أوديب عن نظرتين متقابلتين إلى أصل الانسان: (١) نظرة الأصل الواحد التي ترد ولادة الانسان إلى الأرض. (٢) ونظرة الأصل المزدوج التي ترجع ولادة الانسان إلى جماع ذكر وأنثى. وتتجمع مجموعة من الوحدات الصغرى حول القطب الأول من التعارض بينما تتجمع مجموعة أخرى حول القطب الثاني، فتؤكد المجموعة الأولى أهمية روابط القرابة (حين يتزوج أوديب من أمه، وتدفن أنتيجونا أخاها غير أبه بالقانون)، بينما تقلل المجموعة الثانية من أهمية القرابة (حين يقتل أوديب أباه، ويقتل إيتوكليس أخاه). ولا يهتم ليفي شتراوس بمساق القص بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية (الفونيمية) للأسطورة، ويؤمن أن تطبيق نموذج التحليل اللغوي سوف يفضي - في النهاية- إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الانساني، أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم.

ويقدم أ.ج. جريماس A.J. Greimas في كتابه "علم الدلالة البنيوي" (١٩٦٦) تطورا بارعا لنظرية بروب، إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القص فإن هدف جريماس هو الوصول إلى "القواعد" الكلية للقص عموما، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية

(٨) الميثيم، الوحدة الصغرى للأسطورة، مصطلح صاغه كلود ليفي شتراوس، في كتابه "الانثروبولوجيا البنيوية"، على نسق المورفيم، وجعل منه دالا على المكونات الصغرى ذات الطابع العلائقي لأسطورة أوديب.

الجملة على هذه القواعد. ويستبدل جريماس بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تتضمن كل الأنوار (أو النوات actants) التي أشار إليها بروب :

فاعل / مفعول

مرسل / مستقبل

مساعد / معارض

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص :

١- رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل / مفعول)

٢ - اتصال (مرسل - مستقبل)

٣ - دعم اضافي أو اعانة (مساعد / معارض).

وإذا طبقنا هذه النماذج على مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكا" فلاشك أننا سوف نصل إلى تحليل أكثر نفاذا مما لو استخدمنا مقولات بروب :

١ - أوديب يبحث عن قاتل لايوس. ومن المفارقات الساخرة أنه يبحث عن نفسه. (فهو الفاعل والمفعول في أن).

٢- موهي ابو اللوي تنبأ بخطايا أوديب . تريزياس وجوكاستا والرسول والراعي - كلهم يؤكدون صدق النبوة بقصد أو بغير قصد، فالمسرحية تدور حول سوء فهم أوديب للرسالة .

٣ - تريزياس وجوكاستا يحاولان منع أوديب من اكتشاف القاتل بينما يساعده الرسول والراعي - بغير عمد - في البحث، وأوديب نفسه يعرقل التفسير السليم للرسالة .

ويمكن أن نرى - للوهلة الأولى - أن ما قام به جريماس من تطوير لنظرية بروب إنما يسير في اتجاه التنميط الفونيمي، الذي رأيناه عند

شعروا س، وذلك اعتبار يجعل من جريماس بنيويا تماما إذا قورن ببروب الشكلى، فجريماس يفكر فى العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر فى خصائص الوحدات ذاتها. ومن هنا اختزل وظائف بروب الإحدى وثلاثين إلى عشرين وظيفة، وحصر الوظائف العشرين فى ثلاثة أبنية: "تعاقدية" contractual ، و"أدائية" performative و"خيارية" -disjunctive- . وتتصل البنية الأولى - وهى الأكثر لفتا للانتباه - بتأسيس أو فسخ التعاقد أو القاعدة على نحو يمكن أن يستخدم فيه القص أيا من البنيتين التاليتين :

عقد (أو حظر) ← خرق ← عقاب
غياب العقد (عدم نظام) ← تأسيس عقد (نظام)

ويقوم القص فى أسطورة أوديب على البنية الأولى، فلأوديب ينتهك محظور قتل الأب وسفاح المحارم، ويعاقب نفسه .

وينطلق زفيتان تودوروف Tzvetan Todorov من إنجازات بروب وجريماس وغيرهما، جاعلا من القواعد النحوية قواعد للقص، أعنى قواعد الفاعلية agency والاسناد predication ووظائف النعت ، والفعل ، وصيغة الفعل mood ووجه الإعراب aspect .. إلخ . وتغنوا أصغر وحدات القص هى "القضية" proposition التى يمكن أن تكون "فاعلا" أى شخصا، أو "مسندا إليه" أى حدثا، على نحو يمكن معه وصف الطابع البنيوى لـ "قضايا" القص بأقصى درجة من التجريد والعمومية. وإذا استخدمنا منهج بروب فى تحليل أسطورة أوديب أمكن أن يكون لدينا "القضايا" التالية:

س يتزوج ش	س يتولى الملك
س يقتل ص	ش والدة س
	ص والد س

وهي بعض القضايا التي يتشكل منها القص في الأسطورة، حيث إن (س) هو أوليب و(ش) جوكاستاو (ص) لايوس. والقضايا الثلاث الأولى تعين "الفاعل" بينما تتضمن القضية الأولى والقضيتان الأخريان "المسند إلى الفاعل" (تولى الملك، والزواج، والقتل). ويمكن أن يعمل ما هو مسند إلى الفاعل عمل النعت، فيشير إلى حالة ساكنة من الأحداث (تولى الملك)، أو يعمل بطريقة دينامية، فيشير إلى "أفعال" انتهاك القانون، مما يجعل المسند إلى الفاعل أكثر انماط القضايا فاعلية. ويعد أن يفرغ توموروف من تحديد الوحدة الصفري (القضية) للقص، يقوم بوصف مستويين أعلى من التنظيم: المساق sequence والنص text، فكل مجموعة من القضايا تشكل مساقاً، بحيث يتكون المساق الأساسي من خمس قضايا تصف وضعاً مضطرباً لا يلبث أن يعود إلى حال استقراره، وإن كان في شكل متحول. ويمكن تحديد هذه القضايا الخمس كالتالي :

توازن^١ (سلام مثلاً)
 قوة^١ (عدو يفرض)
 عدم توازن (حرب)
 قوة^٢ (عدو ينهزم)
 توازن^٢ (سلام بشروط جديدة)

وأخيراً، يشكل تعاقب المساقات نصاً تنتظم أجزاؤه بطرائق متنوعة، كالإدماج embedding (قصة داخل قصة، استطراد، الخ) أو وصل (سلسلة من المسافات) أو المزج أو المناوبة (تواشج المسافات) أو المزج بين ذلك كله. ويقدم توموروف^(٩) أكثر أمثلة التطبيقية حيوية في دراسته عن "ديكاميرون" بوكاشيو Boccaccio بعنوان "أجرومية الديكاميرون" (١٩٦٩)، وهي دراسة تكشف بهااتها العلمية عن محاولته تأسيس "نصو"

(٩) هناك أكثر من كتاب قد ترجم لتوموروف إلى اللغة العربية أهمها :

- نقد النقاد، ترجمة سامي سويدان، بيروت ١٩٨٦.

- الشعرية، ترجمة الميخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ١٩٨٧

عام للقص انطلاقا من موقف موضوعي واثق بموضوعيته. وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما نقضته نظريات "مابعد البنوية".

وقد طور جيرار جينيت (١٠) Gérard Genette نظريته القوية المركبة عن الخطاب في سياق دراسته لرواية بروس "البحث عن الزمن الضائع"، حيث أحكم تفرقة الشكلية الروسية بين "القصة" story، و"الحبكة" plot (انظر الفصل الأول) بتقسيم القص إلى ثلاثة مستويات: مستوى القصة story (historie) ومستوى الخطاب discourse (recit) ومستوى السرد narration (narration). مثال ذلك ما نجده في القسم

الثاني من "الأنبياء"، حيث إنياس Aeneas راو يقص على مستمعين (سرد)، ويقدم لهم خطابا، هذا الخطاب يصور أحداثا شارك فيها أنياس (قصة). هذه المستويات الثلاثة تتصل بثلاثة إبعاد يستخلصها جينيت من خصائص "الفعل": زمانه، وحالته الإعرابية، وصوته (المبنى للمجهول أو المعلوم). وإذا أخذنا بعدا واحدا فحسب على سبيل التمثيل، لاحظنا أن تمييز جينيت بين "الحالة" و"الصوت" يوضح المشكلات التي تترتب على الفكرة المألوفة عن "وجهة النظر" في القصة، حيث نفشل غالبا في التمييز بين الصوت الراوي ومنظور (حالة) الشخصية. إن بيب Pip - مثلا- في رواية "الأمال العظيمة"، يقدم منظور نفسه في شبابها، ولكن من خلال صوت ذاته التي تقص فيما بعد هذا الشباب.

وتزودنا مقالة جينيت Genette "تخوم القص" (١٩٦٦) بنظرة شاملة إلى المشكلات التي لاتزال في حاجة إلى تطوير في نظرية القص، فيدرس هذه المشكلات من خلال استكشافه لثلاث ثنائيات متعارضة. الثنائية الأولى يتعارض فيها التقديم diegesis مع المحاكاة mimesis في القص، وهي ثنائية موجودة فيها "السرد" narration مع "الوصف"

(١٠) هناك كتاب مترجم إلى العربية لجيرار جينيت، هو:

- مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء ١٩٨٥

discription وتفترض تمييزاً بين الجانب الفعال والجانب التأملى من السرد، فيتصل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتصل جانبها الثانى بالموضوعات أو الشخصيات، فالسرد يبدو أساسياً ما ظلت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزمانى والدرامى للقصة، فى حين يبدو "الوصف" ثانوياً وزخرفياً، فجملة مثل "ذهب الرجل إلى المنضدة والتقط سكيناً" هي جملة حركية وقصية (سردية) إلى حد بعيد . ولكن جينيت ينقض هذا التمييز بمجرد أن يفرغ منه، فيشير إلى أن الأسماء والأفعال فى الجملة هي أفعال وأسماء وصفية فى الوقت نفسه . وإذا استبدلنا بكلمة "الرجل" كلمة "طفل" وبالمنضدة "الطاولة" وبالفعل "التقط" الفعل "انتزع" نكون قد غيرنا الوصف، وأخيراً، تأتى ثنائية "القص" narration و"الخطاب" discourse التى تميز بين الحكى الخالص الذى لا يتكلم أحد متعين فيه والحكى الذى نعرف فيه شخصية المتكلم . ومرة أخرى، ينقض جينيت التعارض بالكشف عن عدم وجود قص خالص يخلو من تلوين "ذاتى"، فهناك - عادة - علامات دالة على عقل يصدر أحكاماً مهما بدا القص شفافاً مباشراً . وبغالباً فإن القص لا يكون نقياً (أو خالصاً) بهذا المعنى ، سواء كان عنصر الخطاب يدخل عبر صوت الراوى (كما عند فيلدنج Fielding وسيرفانتس Cervantes) أو عبر شخصية الراوى (كما عند ستيرن Sterne) أو بواسطة رسائل متبادلة (كما عند ريتشاردسون Richardson) . ويؤمن جينيت أن القص قد وصل إلى أعلى درجات نقائه لدى هيمينجواى Hemingway وهامت Hammet ، ولكنه أخذ ينداح تماماً فى خطاب الكاتب مع الرواية الجديدة nouveau roman . وسوف نرى فى الفصل القادم أن منهج جينيت النظرى بما يتميز به من إقامة تمييز بين المتعارضات وإلغاء لهذا التمييز، يفتح الباب أمام فلسفة "التفكيك" Deconstruction عند جاك ديريدا Jacques Derrida .

وإذا تابعنى القارئ، إلى الآن فسوف يعترض على النظرية الأدبية البنيوية بأنها لا تملك الكثير الذى تقدمه إلي الناقدين التطبيقى ، وأن ثمة دلالة

لافتة في أن الأمثلة التي تستخدمها الدراسات البنيوية تأتي غالبا من القصص الخرافية والأساطير والقصة البوليسية ، غير أن هذه الدراسات تهدف إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الأدب ولاتقدم تفسيرات لنصوص فردية. ويمكن للقصة الخرافية- مع هذا الهدف- أن تقدم أمثلة أوضح لقواعد القص الأساسية في كل القصص أكثر مما تفعل مسرحية "الملك لير"، أو رواية "بوليسيز".

الاستعارة والكناية :

ولكن هناك بعض الحالات التي تقدم فيها النظرية البنيوية للنقاد التطبيقى مهادا خصباً للاستخدامات اللغوية. ينطبق هذا على دراسات رومان ياكوبسون Roman Jakobson عن "الحبسة" aphasia (عيب كلامي)^(١١) وتطبيقاتها الأدبية، حيث يبدأ ياكوبسون باقامة تمييز أساسى بين البعد الأفقى والبعد الرأسى من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين اللغة langue والكلام parole. ويمكن توضيحه بالإشارة إلى نسق الأزياء عند بارت، حيث يتضمن البعد الرأسى مخزونا من العناصر التي يمكن استبدال واحدھا بالآخر، كالبخنق والقلنسوة واللغاة، ويتضمن البعد الأفقى العناصر التي نختارھا من هذا المخزون لتشكّل مساقا فعليا (تنورة - بلوزة - جاكيت). ويعنى ذلك، إمكان النظر إلى أى جملة من الجمل من منظور رأسى أو أفقى ، أى بالنظر إلى (١)

(١١) الحبسة اضطراب أو خلل في التعبير بالكلام أو الكتابة، أو في فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو في تسمية الأشياء. وقد عالجه ياكوبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية البنيوية. فميز بين الحبسة التي تقع على مستوى اختيار الكلمات، والحبسة التي تقع على مستوى التضمين بين الكلمات، وأصلا بين هذين النوعين والمحورين الأساسيين في اللغة، مؤكداً ما يترتب على التمايز بينهما من استخدام كثنائى يركز على علاقات التتابع، واستخدام استعارى يركز على علاقات الترابط. وحاول أن يستخرج من ذلك تطبيقات في الأدب والفنون.

العنصر المختار من بين مجموعة العناصر القابلة للاستبدال داخل المجموعة نفسها، أو بالنظر إلى (٢) العناصر المتضامة في مساق فعلى يتشكل منه كلام parole . هذا التمييز ينطبق على كل المستويات من أصغرها إلى أكبرها، أى ينطبق على الفونيم والمورفيم والكلمة والجملة فى الوقت نفسه. وقد لاحظ ياكوبسون أن الأطفال المصابين بالحسنة يفقدون القدرة على استخدام بعد من هذين البعدين (الأفقى / الرأسى) ، فيتكشف نمط "اعتلال المجاورة"، من الحسنة ، فى عجز الطفل عن ضم العناصر اللغوية فى مساق، بينما يتكشف النمط الثانى - وهو "اعتلال المشابهة" - فى العجز عن استبدال العناصر بغيرها. ويبدو ذلك واضحا فى اختبار تداعى الكلمات، فإذا قلنا: "كوخ" - مثلا - فإن الطفل المصاب بالاعتلال الأول (المجاورة) ينتج سلسلة من المترادفات والأضداد وغيرها من البدائل: "عشة"، "زريبة"، "مكان"، "حار"، "جحر". وفى حين يقدم الطفل المصاب بالاعتلال الثانى (المشابهة) عناصر تتضمن مع "كوخ"، لتشكل مساقات ممكنة: "متداع"، "منزل صغير فقير". وبعضى ياكوبسون موضحا أن كل نوع من هذين الاعتلالين يستجيب إلى نوع بعينه من مجاز الكلام - استعارة أو كناية. وإذا يوضح المثال السابق أن اعتلال المجاورة يفضى إلى استبدال فى البعد الرأسى من اللغة على نحو ما يحدث فى الاستعارة ("وچار"، - "كوخ")، بينما يفضى اعتلال المشابهة إلى انتاج أجزاء من سياقات تشير إلى علاقة الجزء بالكل على نحو ما يحدث فى الكناية ("متداع" - "كوخ"). ويرى ياكوبسون أن كلامنا العادى يسلك سلوكا يميل به إلى أحد البعدين أو القطبين، وأن الأسلوب الأدبى نفسه يتكشف عن ميل إلى القطب الاستعارى أو القطب الكنائى، وأن التطور التاريخى من الرومانسية إلى الرمزية - عبر الواقعية - يمكن فهمه بوصفه تحولا أسلوبيا من القطب الاستعارى (الرومانسية) إلى القطب الكنائى (الواقعية) وعودة إلى القطب الاستعارى (الرمزية) مرة

أخرى. ويطبق ديفيد لودج David Lodge في كتابه "طرز الكتابة الحديثة" (١٩٧٧) هذه النظرية على الأدب الحديث، مضيفا درجات أخرى من التحول إلى العملية الدائرية التي أشار إليها ياكوبسون، على نحو تغدو معه نزعة "الحداثة" والرمزية واقعة في القطب الاستعماري، بينما تغدو النزعة "الواقعية" والنزعة "المضادة" للحداثة في القطب الكنائسي

وإذا أردنا مثالا على ذلك، فلنلاحظ أن الكناية - بمعناها العام - تتضمن انتقالا من عنصر إلى آخر في المساق نفسه، أو تضع عنصرا في سياق آخر، تماما كما يحدث حين نطلب كويا من شيء ما ونحن نقصد مضمون الكوب وليس الكوب نفسه، أو نشير إلى "المضمار" ونحن نقصد السباق، أو إلى اسطول من مائة شراع ونحن نقصد مائة سفينة. إن الكناية - أساسا - تتطلب سياقاً لعملها، ومن هنا يصل ياكوبسون بينها وبين الواقعية، فالواقعية تتحدث عن موضوعها بأن تعرض على القارئ جوانب وأجزاء وتفصيل سياقية، تستحضر الكل بواسطة الجزء. خذ - مثلا - مفتتح رواية ديكنز "الأمال العظيمة"، حيث يبدأ بيب في تعرف نفسه - من "حيث هو هوية ذاتية" - في مشهد طبيعي، فيأخذ في تأمل حال يتيم، ويخبرنا أنه لا يستطيع أن يصف والديه إلا مستعينا بذكرى بصرية عن مقبرتهما: "حيث إنني لم أر أبى أو أمي... فإن أول ما انطبع في نفسي عنهما جاعى على نحو غير معقول (التأكيد من مؤلف الكتاب) من مقبرتهما، فقد أعطاني شكل الحروف المنقوشة على مقبرة أبي فكرة غريبة عن أنه كان رجلا ربعة قويا". هذا الحدث الاستهلالي لتحديد الهوية فعل كنائسي، من حيث إن بيب يربط بين عنصرين في سياق، والده من ناحية والشاهد المنقوش لقبر هذا الوالد من ناحية ثانية، على أي

(١٧) هناك جزء مفيد مترجم من كتاب ديفيد لودج بعنوان "لغة الرواية الحديثة الاستعمارية والكناية". وهو تطبيق لنظرية ياكوبسون عن "العنسة". وقد قام بالترجمة صبحي حديدي، في العدد الثالث والعشرين، من "الكرمل" ١٩٨٧.

حال، هذه ليست كناية واقعية وإنما اشتقاق غير واقعي ، أو فكرة غريبة، رغم أنها تتناسب وعالم الطفولة (وبهذا المعنى تغدو واقعية من الناحية النفسية) . وعندما يتقدم بيب إلى المشهد المباشر لأسمية ظهور المحكوم عليه ، وهي لحظة الصدق في حياته، فإنه يقدم لنا الوصف التالي :

"موطنى كان أرضاً سبخة تنحدر مع النهر، وتلتف مع إلى مسافة عشرين ميلاً من البحر، وأول انطباع حى واضح يظهر لى عن هوية الأشياء يرجع إلى غروب قارس، أذكره. فى هذا الوقت وجدت على سبيل اليقين أن هذا المكان الكتيب المكسو بالقراص كان ساحة كنيسة، وأن فيليب بريب الراعى الراحل لهذه الابرشية وجيورجيانا زوجته كانا ميتين ومدفونين. وأن... البرية المترامية وراء فناء الكنيسة المتقاطعة مع الأسيجة والروابى والبوابات والقطيع المتناثر الذى يرعى فيها كانت المستنقعات، وأن الخط الرصاصى المنخفض وراءها كان النهر، وأن الوجار الوحشى البعيد تتدافع منه الريح كان البحر، وأن الكومة الصغيرة من الارتعاشات المتصاعدة الخائفة من ذلك كله والبادئة فى البكاء كانت بيب."

وذلك وصف يكشف عن الطراز الذى يدرك به بيب "هوية الأشياء" بوصفه طرازاً كئيباً فى المحل الأول وليس استعارياً فهناك ساحة الكنيسة والمقابر والمستنقعات والنهر والبحر وبيب، كل ذلك يتم استحضاره من الملامح السياقية إذا جاز التعبير، على نحو يتم معه تقديم الكل (شخص، مشهد) من خلال جوانب مختارة. ومن الواضح أن بيب أكثر من "كومه صغيرة من الارتعاشات" (إنه كومة من اللحم والعظام والأفكار والمشاعر والقوى الاجتماعية والتاريخية بالمثل) . ولكن هويته تتأكد - هنا - من خلال الكناية، أى من خلال التفصيل الدال المقدم بوصفه ذاته كلها فى هذه اللحظة .

ويطور ديفيد لودج نظرية ياكوبسون موضحا توضيحا سليما أن المهم في النظرية كلها هو السياق، ذلك لأن السياق المتغير يمكن أن يغير نوع المجاز نفسه. وفيما يلي المثال الشائق الذي يقدمه لودج :

هذه الاستعارات السينمائية المحببة عن العملية الجنسية في دور العرض المتساهلة، حيث الصواريخ النارية والأمواج التي تدق الشاطئ، يمكن النظر إليها بوصفها مهادا كئاشيا إذا كان الفعل الجنسي يحدث على شاطئ. في يوم عيد الاستقلال، ولكننا يمكن أن ندركها بوصفها استعارات واضحة إذا كان الفعل يحدث في عشية الميلاد (٢٤ ديسمبر) في شقة عازب في مدينة.

وذلك مثال يحذرنا به لودج من استخدام نظرية ياكوبسون بطريقة جامدة

الشعرية البنوية: جوناثان كوللر:

وقد قام جوناثان كوللر Jonathan Culler بأول محاولة لتمثيل البنوية الفرنسية من منظور نقدي أنجلو - أمريكي عام ١٩٧٥، وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الانسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفي. ولكنه أثر ما طرحه نوام شومسكي Noam Chomsky من تمييز بين "القدرة" والأداء" (١٢) على تمييز سوسير بين "اللغة" والكلام"، إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر شومسكي أن نقطة الانطلاق في فهم اللغة هي استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل، نتيجة معرفته النمثلة

(١٢) القدرة Competence والأداء Performans يوازي هذان المصطلحان الخاصان بنوام تشومسكي مصطلحي "اللغة" و"الكلام" عند بي سوسير، فالقدرة تتصل بالنظام الكامن من القواعد أو المعايير التي تتحكم في السلوك اللغوي المتحقق وتوجيهه، والمعرفة المضمنة التي ينطوي عليها المتكلمون داخل النمق اللغوي، أما الأداء فهو التجليات الظاهرة المتوادة عن هذه القدرة والمؤدية إليها في آخر المطاف.

لا شعوريا ينسق اللغة. ويوضح كوللر أهمية هذا المنظور بالنسبة للنظرية الأدبية حين تقول: "إن الموضوع الفعلي للشعرية Poetics (١٤) ليس العمل الأدبي نفسه وإنما تعقله، إذ لا بد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية، والقيام بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التي يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال. ويتمثل المسعى الرئيسي لكوللر في تحويل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ" (انظر الفصل الخامس)، فهو يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التي تحكم تفسير النصوص وليس القواعد التي تحكم النصوص وأننا يمكن أن نؤسس المعايير والإجراءات التي تنتج التفاسير، عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين .

بعبارة أبسط، يرى كوللر أن القراء الماهرين يعرفون كيف يفهمون النص عندما يواجهونه، ويعرفون الكيفية التي يميزون بها بين التفسير الممكن والتفسير المستحيل، مما يعني أن هناك قواعد تحكم نوع الفهم الذي يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية غرابية، ويعنى - فى الوقت نفسه - أن كوللر لا ينظر إلى "البنية" فى النسق الذى يحدد النص بل فى النسق الذى يحدد ما يقوم به القارئ فى التفسير. وإذا أردنا مثالا طريفا على ذلك فلنتوقف عند هذه القصيدة التى تتكون من

(١٤) الشعرية مصطلح أخذ يشيع فى الكتابات العربية مؤخرا، وهو فى استخدامه البنيوي ذو صلة بأصله عند أرسطو، فالشعرية هى الدراسة المنهجية - التى تقوم على نموذج علم اللغة - للنظرة التى تنطوى عليها النصوص الأدبية، فهدف "الشعرية" هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنماط الكامنة التى تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الانساق الكامنة التى توجه القارئ، فى العملية التى يتفهم بها أدبية هذه النصوص. والمصطلح - إلى جانب هذا المعنى البنيوي العام - معنى خاص يتصل بالقصاص الأدبية عند مدرسة، أو حركة، أو أديب، ومن ثم يمكن الحديث عن "شعرية القص" عند نجيب محفوظ، أو "شعرية العداة" على صبيح المثل .

ثلاثة أسطر :

الليل عادة وقت تجوالى .
كان خير الأوقات وكان أسوأ الأوقات .
أما فيما يتصل بتحديد السنة فلا لزوم لذلك .

فقد سألت مجموعة من زملائي أن يقرأوا هذه القصيدة . وانطلقت حركات متنوعة من التفسير ، فقد رأى أحدهم صلة من ناحية "الموضوع" (أو القيمة) تصل بين الأسطر ("ليل" ، وقت" ، "أوقات" ، "سنة") ، وحاول زميل ثان أن يتخيل موقفا (نفسيا أو خارجيا) ، ونظر ثالث إلى القصيدة من خلال عملية تنميط شكلى (الزمن الماضى - كان" - يحده زمن مضارع - يكون") ورأى رابع فى الأسطر تقبلا لثلاثة اتجاهات مختلفة إزاء الزمن: اتجاه متعين ، واتجاه متناقض ، وثالث غير متعين ، وأدرك خامس أن السطر الثانى مأخوذ من فاتحة رواية ديكنز Dickens "حكاية مدينتين" ، ولكنه قبله بوصفه "تضمينا" يؤدى وظيفة داخل القصيدة ، وكان على - أخيرا - أن يكشف لهم أن السطرين الباقيين هما - بدورهما - من فاتحتى روايتى ديكنز "كان الغرايب القديم" ، و"صديقنا المشترك" ، وما هو مهم - من وجهة نظر كوللر - ليس أن هؤلاء الزملاء القراء كانوا يتصيدون معنى للأسطر بل إنهم كانوا يتبعون إجراءات - يمكن تمييزها - لفهم هذه الأسطر . ويجب أن أضيف أن زميلا من هؤلاء الزملاء قد أثبت مهارته عندما قال : "أليست هذه الأسطر من روايات ؟ إن الصعوبة الأساسية فى منهج كوللر تدور حول السؤال عن الكيفية التى يمكن أن يتسق بها المنهج فيما يتصل بالقواعد التفسيرية التى يستخدمها القراء . إنه يعترف بأن إجراءات القراء الماهرين تختلف حسب النوع والحقة الأدبية . ولكنه لا يأخذ بعين الاعتبار الاختلافات الأيديولوجية العميقة بين القراء ، تلك التى تقوض الضغوط المؤسسية للامتنال فى ممارسات القراءة ، فمن الصعب التفكير فى مصفوفة من القواعد التفسيرية يمكن أن تنتج فى حقة واحدة حول نصوص فردية . وعلى أية

حال ، فإنه يمكن التسليم بوجود أى كيان نطلق عليه اسم القارئ الماهر الذى نحدده بوصفه نتاج المؤسسات التى نسميها "النقد الأدبى" .

إن البنيوية تجتذب بعض نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب، ولكن هذ الدقة لها ثمنها، إذ عندما يضع البنيوى "الكلام" موضع الإذعان إلى "اللغة"، فإنه يتجاهل الخصومية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة الحديد أنتجتها قوة خفية . وليس الخطر مقصورا على النص مع هذا الثمن، إذ ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلف عندما يضع - بين قوسين - العمل الفعلى والشخص الذى أنتجه، فى سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه - وهو النسق، وقد كان المؤلف - فى الفكر الرومانسى التقليدى- هو الكائن المفكر الذى يعانى ، والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل وترفده، فهو منبع النص وخالفه وجده الأعلى. هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين، بالمعنى الذى لا يجعل للكتابة أمسلا، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هو (مكتوب من قبل) .

وعندما يقوم البنيويون بعزل النسق لدراسته فإنهم يقومون بإلغاء التاريخ، فتفقد الأبنية التى يكتشفونها كلية لازمنية (لعقل انسانى، مجرد)، أو أبنية هى أجزاء اعتباطية من عملية متغيرة متحولة أبداً. وما يميز الأسئلة التاريخية تحديدا أنها أسئلة عن التغير والابتداء، ولكن البنيويين يضطرون إلى استبعاد هذه الأسئلة فى سبيل عزل النسق، فلا يهتمون بتطور الرواية أو تحول أشكالها الأدبية من الانقطاع إلى النهضة مثلا، بل يهتمون ببنية القص فى ذاتها، وداخل نسق جمالى يحكم العصر الذى يتحدثون عنه. ومن هنا، فإن منهجهم ساكن، غير تاريخى بالضرورة، منهج لا يهتم بلحظة انتاج القص (أى سياقه التاريخى وصلاته الشكلية

بالكتابة السابقة، الخ) ولا بلحظة استقبال النص (أى التفسيرات

المفروضة على هذا النص بعد انتاجه) .

ولاجدال في أن البنيوية تطرح تحديا أساسيا على ما هو سائد من النزعة النقدية التي تواصل تقاليد الدكتور ليفز Dr Leavis ، وعلى الأنماط الإنسانية النزعة في الممارسة النقدية بوجه عام. هذه الأنماط السائدة تنظر إلي اللغة بافتراض أنها شيء قادر على الإمساك بالواقع، وتتصور اللغة بوصفها انعكاسا لعقل الكاتب أو انعكاسا للعالم على نحو ما يراه الكاتب، وذلك بالمعنى الذي لا يفصل لغة الكاتب عن شخصيته أو بالمعنى الذي يجعلها تعبيراً عن وجود المؤلف نفسه. ولكن المنظور السوسيري للغة يقلب ذلك كله رأساً على عقب، ليولي الانتباه كله إلى اللغة السابقة في وجودها، ففي البدء كانت الكلمة ، والكلمة هي التي خلقت النص. وبديل القول التقليدي بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يأتي القول البنيوي بأن بنية اللغة تنتج "الواقع". وفي ذلك؛ تعرية للسر الصوفي de-mystification للأدب، بحيث لا ينفو مصدر المعنى راجعاً إلى تجربة الكاتب أو القارئ بل إلى العمليات والتعارضات التي تحكم اللغة، ولا يتحدد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النسق الذي يحكم الفرد .

وهناك طموح علمي تنطوي عليه قراءة البنيوية، طموح يسمى إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والانساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية. وهو طموح يماثل بين نماذج المسعى البنيوي ونماذج المسعى المعرض في مجالات الأركيولوجيا والجيولوجيا، حيث يغفو مآثره على السطح مجرد آثار لتاريخ أعمق، وحيث لا نملك سوى الحفر تحت السطح لاكتشاف الطبقات الجيولوجية أو المستويات التحتية التي تزودنا بالتفسيرات الصحية لما نراه على السطح. ويمكن للمرء القول إن كل علم بنيوي بهذا الاعتبار، فنحن نرى الشمس تتحرك عبر السماء ، ولكن بالعلم وحده نكتشف البنية الحقة لحركة الأجرام

السماوية (ومع ذلك فلا يملك المرء إلا أن يتسائل مع جورج مور في رواية

("الواشيون" لستويارد : ماذا كان يصبح الحال لو ظهر أن الأرض كانت تنور على محور؟) .

وسوف يدرك القراء الذين عندهم فكرة سابقة عن الموضوع أنني لم أعرض سوى النمط "القديم" من البنيوية - لسبب عملي - في هذا الفصل. هذا النمط يؤمن أنصاره بوجود مجموعة من العلاقات (تعارضات، أو مساقات وظيفية، أو قضايا، أو قواعد نحوية) تكمن وراء الممارسات الفعلية، وأن أنواع الأداء الفردي تصدر عن أبنية تحددها بالطريقة التي تحددها الطبقات الجيولوجية التحتية المنظر الطبيعي الذي يعلوها، فالبنية - في هذا النمط - أشبه بالمركز أو نقطة الأصل التي تحل محل غيرها من نقاط الأصل (الفردية أو التاريخية). ولكن عرضي لاسهام جيرار جينيت قد أظهر أن نفس تحديد التعارض داخل الخطاب القصصي يستهل تلاعباً لمعنى يقاوم أى عملية بناء -structura- tion ثابت ساكن. مثال ذلك التعارض بين "الوصف" و"السرد" حيث يتجه التعارض إلى تشجيع "إيثار" السرد (فالوصف ثانوي بالقياس إلى السرد، والسارد يصف على نحو عابر عندما يسرد). ولكن إذا سألنا هذه الثنائية المترتبة من التعارض سهل علينا أن نقلبها رأساً على عقب، بإظهار أن "الوصف" هو العنصر المهيمن آخر المطاف، فكل سرد يتضمن وصفاً، وبهذه الطريقة نبدأ في فك البنية التي تركزت حول "السرد". هذه العملية من "التفكيك" deconstruction التي يمكن إطلاقها في نواة البنيوية نفسها هي أحد العناصر الرئيسية فيما نسميه الآن "ما بعد البنيوية" post structuralism .

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, trans. A. Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).
- Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, trans. A. Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).
- Barthes, Roland, *Critical Essays*, trans. R. Howard (Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1972).
- de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, trans. W. Baskin (Fontana/Collins, London, 1974).
- Ehrmann, Jacques (ed.), *Structuralism* (Doubleday, Anchor Books, New York, 1970).
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse* (Blackwell, Oxford, 1980).
- Genette, Gérard, *Figures of Literary Discourse*, trans. A. Sheridan (Blackwell, Oxford, 1982), esp. chap 7, 'Frontiers of narrative'.
- Jakobson, Roman, 'Linguistics and poetics', in *Style in Language*, ed. T. Sebeok (MIT Press, Cambridge, Mass., 1960), pp. 350-77.
- Jakobson, Roman, (with M. Halle), *Fundamentals of Language* (Mouton, The Hague and Paris, 1975).
- Lane, Michael (ed.), *Structuralism: A Reader* (Jonathan Cape, London, 1970).
- Lévi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology*, trans. C. Jacobson and B.G. Schoepf (Allen Lane, London, 1968), esp. chaps 2 and 11.

- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (Arnold, London, 1977).
- Propp, Vladimir, *The Morphology of the Folktale* (Texas University Press, Austin and London, 1968).
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, trans. R. Howard

(Cornell University Press, Ithaca, 1975).

منابع

- Culler, Jonathan *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, London, 1977).
- Robey, David (ed.), *Structuralism: an Introduction* (Clarendon Press, Oxford, 1973).
- Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction* (Yale University Press, New Haven and London, 1974).
- Todorov, Tzvetan, *Introduction to Poetics*, trans. R. Howard (The Harvester Press, Brighton, 1981).

قراءات إضافية

- Doubrovsky, Serge, *The New Criticism in France*, trans. D. Coltman (University of Chicago Press, Chicago and London, 1973).
- Heath, Stephen, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing* (Elek, London, 1972), chap. 1.
- Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton University Press, Princeton and London, 1972).

الفصل الرابع

نظريات ما بعد البنيوية

نظريات ما بعد البنيوية

تمخضت البنيوية عن "ما بعد البنيوية" في أواخر الستينات على وجه التقريب، ويرى بعض المعلقين أن "ما بعد البنيوية" كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها، على نحو يمكن معه القول إن "ما بعد البنيوية" ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة. غير أن هذا الرأي ليس مقنعا كل الإقناع، فمن الواضح أن ما بعد البنيوية تنتقص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية. وإذا كانت البنيوية ذات نزعة بطولية في رغبتها في السيطرة على عالم العلامات التي يصنعها الإنسان، فإن ما بعد البنيوية تسخر من هذه النزعة وتهزأ بدعاويها. ولكن سخرية ما بعد البنيوية من البنيوية إنما هي نوع من التهكم الذاتي، فممثلو ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجيء .

ومن الممكن تلمس بدايات الحركة المضادة التي انطلوت عليها ما بعد البنيوية في نظرية دي سوسير اللغوية نفسها. لقد رأينا أن اللغة langue هي الجانب النسقي الذي يعمل بوصفه أساسا تحتيا للكلام parole أو الحالات الفردية للنطق أو الكتابة، ورأينا أن العلامة sign بدورها ثنائية تنقسم إلى دال ومدلول ، هما أشبه بوجهي العملة الواحدة. ومع ذلك فقد لاحظ دي سوسير عدم وجود صلة ضرورية بين الدال والمدلول، فأحيانا تؤدي كلمة واحدة (أو دال واحد) في لغة من اللغات مفهومين (أو مدلولين) مختلفين، كما يحدث في الكلمة الفرنسية mouton التي تؤدي مدلولين تعبر عنهما اللغة الانجليزية بكلمتين: تشير أولاها إلى الحيوان نفسه وهو "الضأن" sheep وتشير ثانيتهما إلى لحم "الضمان" mutton. ويبدو الأمر - عند دي سوسير - كما لو كانت اللغات المتنوعة تصوغ عالم الأشياء، والأفكار في مفاهيم (مدلولات) اختلافية من ناحية، وكلمات (نوال) اختلافية من ناحية ثانية، على نحو يقول معه دي سوسير: "إن النسق اللغوي سلسلة اختلافات لأصوات تتضام مع سلسلة اختلافات

لأفكار". ومعنى هذا القول أن الدال "هجم (١) - على سبيل المثال- لا يؤدي دوره بوصفه جانبا من علامة إلا لأنه يختلف عن "هزم" و"هدم" و"هشم" و"هضم" و"هضم". الخ. هذه "الاختلافات" يمكن أن تتماشى مع اختلافات لأفكار ولذا يخلص سوسير إلى ملاحظته الشهيرة: "لا يوجد فى اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موجبة". غير أن سوسير ينبهنا- قبل القفز إلى استنتاج خاطئ- إلى أن هذه الملاحظة لا تصح إلا إذا نظرنا إلى طرفى الدال والمدلول على نحو منفصل. أما إذا وصلنا بين الطرفين فى النظر فإننا سنلاحظ نزوعا طبيعيا يبحث به كل مدلول عن دال له يشكل معه وحدة موجبة. هذا النوع من تأكيد ثبات الدلالة أمر طبيعى لمفكر لم يتعرف إسهام فرويد فى التحليل النفسى، فعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتبارية فإن المتكلمين - فى ممارستهم الكلام- يحتاجون إلى الربط بين كل دال معين ومفهوم معين ربطا وثيقا، ومن ثم يفترضون أن الدال والمدلول يشكلان معا كلا متحدا ويحتفظان بوحدة معينة فى المعنى.

لقد اكتشف فكر ما بعد البنيوية الطبيعة التى هى فى أساسها غير ثابتة للدلالة، فالعلامة - فى هذا الفكر - ليست وحدة ثابتة ذات جانبيين، كأنها "لاصق" يلصق مؤقتا طبقتين متحركتين. لقد أدرك سوسير من قبل أن الدال والمدلول نسقان منفصلان، ولكنه عجز عن أن يدرك إلى أى حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابتة عندما يتلاقى هذان النسقان. وبعد أن أثبت أن اللغة نسق كلى مستقل عن الواقع المادى حاول أن يبقى على الإحساس بتلاحم العلامة، على الرغم من أن قسمته العلامة نفسها إلى قسمين (دال / مدلول) كانت تهدد بتفكيك هذا التلاحم. أما ممثلو ما بعد البنيوية فإنهم يفصلون شطرى العلامة بطرائق متباينة.

وهنا قد نتساءل ألا يتأكد هذا الفصل فى كل مرة نستخدم فيها

(١) استبدلت بالمثال الإنجليزي فى الأصل مثالا عربيا لتوضيح المقصود.

المعجم لإيجاد معنى (أو مدلول) لكلمة (أو دال)؟ ولكن من الواضح أن المعجم لا يجزم بشيء سوى الإرجاء الحاسم للمعنى، إذ نجد فيه لكل دال مجموعة من المدلولات (حيث كلمة "الشكل" - على سبيل المثال - تدل على المتببس من الأمر بوهيئة الشيء وصورته، والشبه والمثل، وما يناسب ويصلح وبصورة الدليل التي تختلف باختلاف نسبة الحد الأوسط إلى الحدين الأصغر والأكبر عند المنطقة (٢) . ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحول كل واحد من المدلولات إلى دال يمكن تتبعه - بدوره - في مجموعة مدلولاته في المعجم (حيث ترتبط كلمة "المتببس" - مثلاً - باللبس والبسة واللباس والملبسة والتلبيس واللبوس واللبيس ، وتشير إلى الثوب والغطاء، والاستتار والاختفاء، والتعمية والشبهة، والاحتمال والمكابدة، والتغافل، والاتصال والاختلاط والمزاولة، والتعلق والمخالطة والعشرة، والحالة المتغيرة، والاستعمال والاستمتاع .. الخ) . وتمضى هذه العملية إلى ما لا نهاية كما لو كان كل دال يتحول إلى نوع من الحرياء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد . وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول .

رولان بارت : النص الجمع :

كان بارت، بغير شك، أكثر المنظرين الفرنسيين جرأةً وذكاءً وقدرةً على جذب الانتباه طوال الستينيات والسبعينيات . ولقد مرت حياته العملية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو عرقية كل أشكال التمثيل representation وقد حدد الأدب (في مقال مبكر) بوصفه: "رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك" . وذلك تحديد

(٢) استبدلت بالمثال الانجليزي مثالا عربيا للتوضيح .

يردد صدى تعريف ياكوبسون الذى حدد " الشعرى " Poetic (٣) بوصفه "تركيزاً على الرسالة". ولكن تحديد بارت يؤكد "عملية" الدلالة التى كان يعتقد، كلما مضى قديماً فى عمله التأليفى، أنها أقل قابلية للتنبؤ، فأسوأ خطيئة يمكن أن يقرتها الكاتب - عند بارت - هى ادعاء أن اللغة وسيط طبيعى شفاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك "حقيقة"، أو "واقع" صلب متحد. أما الكاتب المبدع فيعى أن كل كتابة إنما هى عمل مصنوع، ويمضى فى التلاعب بها، غير أن الإيديولوجيا البرجوازية - وهى العدو اللدود لبارت - تدعم النظرة الأثمة إلى القراءة بوصفها عملية طبيعية. وإلى اللغة بوصفها أداة شفافة. وإذا كانت الإيديولوجيا البرجوازية لا تكف عن النظر إلى الدال بوصفه قريناً ثابتاً للدلول لا يفارقه، لتقمع كل خطاب فى معنى واحد، فإن الكتاب الطبيعىين يتيحون المجال للغة اللاهوى كى تبرز إلى السطح، ويحرون الدوال كى تولد معنى حين تشاء، وتدمر رقابة المدلول وإلحاحه القمعى على معنى واحد .

وما يميز المرحلة ما بعد البنيوية لبارت هو تخليه عن المطامح العلمية [التي كان يعلنها فى مرحلته البنيوية]. لقد آمن - فى "مبادئ السميولوجيا" (١٩٦٧) - أن المنهج البنيوى قادر على تفسير كل أنساق العلامة فى الثقافة الانسانية. ولكنه أدرك - فى الكتاب نفسه - أن الخطاب البنيوى يمكن أن يفنوه ذاتة موضوعاً للتفسير، حين يلاحظ الباحث السميولوجى لفته من حيث هى "نظام ثان" من الخطاب، يعمل

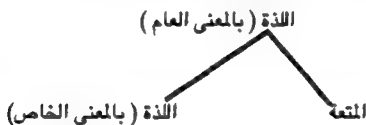
(٣) وذلك فى المخطط السداسى الذى عين به ياكوبسون وتناظف "الحدث الكلامى"، حسب مناصره الستة: الشفرة، والرسالة، والسياق، والاتصال، والمرسل (المخاطب) والمستقبل (المخاطب) وجعل الوظيفة شارحة فى حالة التركيز على الشفرة، وشمعية فى حالة التركيز على الرسالة بوصفها فعلاً مهنياً، وإشارية فى حالة التركيز على السياق، واتصالية فى حالة الاتصال، وانفعالية فى حالة المرسل، وطلبية فى حالة المستقبل. وقد أفاد المؤلف من هذا المخطط فى تقسيم كتابه، حسب ما أشار إليه فى المقدمة .

بطريقة متباعدة عن لغة الموضوع التي هي "نظام أول". وحين أدرك بارت أن أية لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة "النظام الأول"، كما يمكن أن تخضع لمساواة لغة شارحة أخرى، فقد فطن إلي وجود نور لا نهاية له (أي إشكال منطقي لا يحل)، يقضى علي سلطة جميع اللغات الشارحة. ومعنى ذلك أننا، عندما نقرأ بوصفنا نقادا، لا نستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، وأن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة مساواة لاحقة، مما يعنى أن كل ألوان الخطاب- بما فيها التفسيرات النقدية - تستوى في كونها تخيلية fictive، وأنه لا يوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة.

وأفضل ما يمثل المرحلة بعد البنيوية لبارت هو مقاله القصير عن "موت المؤلف" (١٩٦٨) حيث يرفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره. وعند باده النظر، تبدو نظرة بارت - في هذا المقال - كأنها تأكيد للمعتقد المألوف للنقد الجديد عن استقلال العمل الأدبي أو "اكتفائه بنفسه" عن مهاده التاريخي وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النقاد الجدد أن وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف بل في بنية النص. ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسها صلات خفية بمؤلفها، لأنها- فيما يرى النقاد الجدد- تمثيل بسنن لغوية معقدة (أو أيقونة لغوية) تناظر حبوس المؤلف عن العالم. أما فكرة بارت عن "المؤلف" فهي فكرة جذرية تماما في رفضها لمثل هذه الأفكار "الانسانية" التي ينطوى عليها النقد الجديد. إن "المؤلف" - عند ه - عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد ساحة (مفرق طريق) تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لانهاى من حالات التكرار والأصداء والاقتراسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حرا تماما في أن يدخل النص من أى اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذى يعد صائبا. صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل في البنيوية التي تعالج الممارسات الفردية أو "الكلام" على أنها نتاج لأنساق

لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند بارت - في مرحلة ما بعد
البنوية - هي الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية
لنص وأغلقها دون أى اعتبار للدلول، وعلى نحو يفتو معه القراء أحراراً
فى أن يتألموا لنصهم من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون - تقلبات الدال
وهو ينساب وينزلق مراوفا قبضة المدلول. وإذا كان القراء - بدورهم -
مواقع من امبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية فى ربط النص بتساق من
المعنى، وفى تجاهل "مقصد" المؤلف .

ويستكشف بارت هذا التحرر الطليق للقارئ فى كتابه "لذة
النص" (١٩٧٥)، حيث يبدأ بالتمييز بين معنيين "للذة" :



فداخل اللذة بمعناها العام توجد "المتعة" Jouissance ويوجد شكلها
الخفيف وهو "اللذة" pleasure بمعناها الخاص. اللذة العامة للنص هي
كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف، هي ما يتولد فينا عندما نرى صلة أو
مدى أو إشارة حين نقرأ، فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البريء للنص هو
ما يمنحنا اللذة. أي أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة، لفقة، أو لحمية)
بين سطحين، وإذا كان الموضوع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب
هو بؤرة اللذة الشهوية، فإن مثل هذا التأثير يحدث - فى النصوص -
عندما نقيم ارتباطاً بين شيء خارج عن المؤلف، أو مرئول، واللغة
العارية. ولكن هناك "اللذة" الأخرى التى نخلقها حين نقرأ رواية واقعية، إذ
نطلق العنان لانفسنا فننتجول أو نثب فوق أجزاء : "إن إيقاع ما نقرأ وما
لا نقرأ هو بعينه ما يخلق لذة القص العظيم". ويصدق ذلك بوجه خاص
على قراءة الكتابات الجنسية (رغم أن بارت يؤكد أن "الأدب الماجن" لا

ينطوى علي نصوص تجلب المتعة لأنه يجهد نفسه أكثر مما ينبغي لكي يمنحنا الحقيقة النهائية). أما قراءة اللذة المحصورة في حدود أضيق فهي ممارسة مريحة تتمشى مع العادات الثقافية، وذلك على النقيض من قراءة نص المتعة الذي "يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ... ويفجر أزمة في علاقته باللغة". ومن الواضح أن مثل هذا النص لا يتمشى مع ذلك النوع السهل من اللذة الذي يتطلبه اقتصاد السوق، بل إن بارت يرى أن "المتعة" قريبة كل القرب من السأم، فالمؤكد أن القراء لن يجنوا في نصوص نزعة الحداثة سوى هذا السأم إذا قاوموا الإحساس بالنشوة الذي يولده انهيار المسلمات الثقافية القائمة. ترى كم من القراء تمتع حقا بقراءة رواية فينجانزويك Finnegans Wake لجيمس جويس؟

وأكثر كتب بارت إثارة للعجاب في مرحلته بعد البنيوية هو كتاب "s/z" (٤) (١٩٧٠)، حيث يبدأ بارت بالامح إلى عقم مطامح البنيويين من دارسي القص الذين يحاولون "حصص كل قصص العالم... في بنية واحدة"، فمحاولة الكشف عن هذه البنية الواحدة إنما هي محاولة عقيمة، لأن كل نص ينطوى على "اختلاف". هذا الاختلاف ليس من قبيل التفرد وإنما نتيجة الخاصية النصية نفسها، فكل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لانهائي هو "المكتوب من قبل"، صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تثني القارئ عن إعادة وصل النص بهذا "المكتوب من قبل" بواسطة الإلحاح على معنى بعينه وإشارة بعينها، مثلما تفعل الرواية

(٤) العنوان يشير إلى الثنائية الضدية بين حرف (S) و (Z) على مستوى النطق الصوتي من ناحية، وعلى مستوى نسبة الاسم الواحد إلى الذكر والمؤنث من ناحية ثانية، وعلى مستوى تعدد الأشياء ونسبيتها التي تبعث علي الشك في اية حقيقة أو صفة ثابتة. وعلى أي حال، فالعنوانان يصورمان الخلاف بين اسمي Sarrasine و Sarrazin في حالتى التذكير والتأنيث. وقصة "لزازك (ساراسين) تتحدث عن امرأة نكتشف فيما بعد أنها رجل - أو عصى.

الواقعية التي تقدم نصاً "منفلقاً" على معنى محدود . ولكن هناك نصوصاً أخرى طليعية تشجع القارئ على إنتاج المعاني، فالأنا القارئة هي نفسها كثرة من نصوص أخرى، والنص الطليعي يتيح لهذه الأنا أقصى درجة من الحرية في إنتاج المعاني، عن طريق إيجاد صلة بين المقروء وهذه الكثرة. وإذا كان النوع الأول من النص "المنفلق" لا يسمح للقارئ إلا بأن يكون مستهلكاً لمعنى ثابت، فإن النوع الثاني يحول القارئ إلى منتج. النوع الأول هو ما يسميه بارت نص "القراءة" - lisi- ble في مقابل النوع الثاني الذي يسميه نص الكتابة scriptible . وإذا كان نص القراءة يصنع لكى نقرأه (أو نستهلكه) فإن النوع الثاني يصنع لكى نعيد كتابته (أو ننتجه)، غير أن النص الكتابة لا يوجد إلا على المستوى النظرى فحسب، رغم أن وصف بارت له يومئذ إلى نصوص نزعة الحداثة، إذ يصفه على النحو التالى :

"هذا النص المثال هو عالم كامل من الدوال، وليس بنية من المدلولات. وهو نص ليس له بداية.. فنحن نلجه من مداخل عدة، لا يحق لواحد منها أن يزعم ، عن ثقة، أنه المدخل الرئيسى - ، إذ أن الشفرات التي يبعثها هذا النص تمتد الى أقصى ما تصل إليه العين" .

ولكن ما الشفرات ؟ إنها ليست الأنساق البنيوية لمعنى يمكن أن نتوقعه، كما يوضح الاقتباس السابق. وأيا كانت الأنساق التي نختارها لنطبقها على النص (ماركسية أو شكلية أو بنيوية أو تحليلية نفسية) فإنها لا تستطيع أن تقوم بشئ أكثر من تنشيط صوت أو أكثر من الأصوات اللانهائية للنص. ويقدر اختلاف وجهات النظر التي يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم انتاجه فى شذرات وفيرة لا تنطوى على وحدة كامنة . وكتاب "s/z" هو قراءة لرواية بلزاك القصيرة "ساراسين" التي يقسمها

إلى خمسمائة وأحدى وستين مفردة (وحدات قراءة) Lexia^(٥) . ويقرأ بارت هذه المفردات متعاقبة، من خلال شبكة تتألف من خمس شفرات codes^(٦):

Hermeneutic	تأويلية
Semic	دلالية
Symbolic	رمزية
Proairetic	أحداث
Cultural	ثقافية

أما الشفرة التأويلية فتهمم "باللغز" الذي ينشأ حين يستهل الخطاب، وحين تطرح أسئلة من قبيل: ما الموضوع؟ ماذا يحدث؟ ما العقبة أو المشكلة؟ من الذى ارتكب القتل؟ كيف سيتحقق هدف البطل؟ وهى أسئلة تظهر أوضح ما تكون فى الرواية البوليسية التى يطلق عليها أحيانا صيغة السؤال : "من فعلها؟" وذلك للفت الانتباه إلى الأهمية الخاصة للغز فى هذا النوع من الرواية، ويورد اللغز فى "ساراسين" حول شخصية لازامبينلا -Lazambinel- la . ولكن قبل أن يجاب فى النهاية عن السؤال: "من هى" - ("هى" خصى يرتدى ثياب امرأة) - ينسج الخطاب من مجموعة متتابعة من الإجابات المؤجلة: "هى"، "امرأة" (فخ) "مخلوق خارج الطبيعة" ("التباين") "لا أحد يعرف" (إجابة مشوشة). أما الشفرة الدلالية فتهمم بالمعانى الضمنية التى

(٥) المفردة (وحدة القراءة) هى أصغر الوحدات النصية الدالة عند رولان بارت فى كتابه S/Z . وقد تتضمن بضعة كلمات أو تتسع لبضعة جمل ، على نحو تخفى معه المفردة بمثابة وظيفة (أو دالة بالمعنى المستخدم فى الرياضيات) لنمط القراءة الذى يتعامل به القارئ مع النص.

(٦) الشفرة مجموع السنن التى تخضع لها عملية انتاج الرسالة وتوصيلها، والشفرة نسق من العلامات يتحكم فى إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالنسق فى علاقته بالمنقب. وإذا كان انتاج الرسالة نوع من "التشفير" incoding فإن تلقى هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو تلك الشفرة decoding بواسطة تفاعل المتلقى مع الأطر المرجعية لهذه الشفرة ووظائفها التأويلية أو الدلالية أو الرمزية.. الخ .

يستثيرها التشخيص أو الوصف في كثير من الأحيان، حيث يوجه وصف باكرو لزامينيللا - على سبيل المثال - السمة الدلالية الخاصة بمعنى من قبيل "الأنوثة" و"الثروة" و"الأثيرة"، أما الشفرة الرمزية فتهم بالتعارضات والتقابلات التي تتيح تعدد المعاني وقابليتها للانعكاس. وهي تدل على أنماط من العلاقات الجنسية والنفسية يمكن أن تربط بين البشر، مثال ذلك شخصية ساراسين التي يقدمها إلينا الخطاب في علاقة رمزية هي علاقة "أب وابن" ("كان الابن الوحيد لمحام..."). وهي علاقة يلعب فيها غياب الأم (غير المذكورة في النص) دورا دالا. وعندما يقرر الابن أن يصبح فنانا لا يعود "مفضلا" (أثيرا) لدى الأب، بل يصبح "ملعونا" على نحو يبدو معه التضاد الرمزي. وتتطور عملية التشفير الرمزي للقص عندما نقرأ - بعد ذلك - عن النحات العطوف بوشارنو الذي يحتل المكان الخالي للأُم ويسهم في المصالحة بين الأب والابن. أما شفرة الأحداث فهي الشفرة التي تتصل بالتعاقب (التتابع) المنطقي للحدث والسلوك، وقد حدد بارت هذا التعاقب فيما بين المفردات ٩٥-١٠١، حيث تلمس صديقة الراوي الخصى العجوز فتجفل متصبية بعرق بارد، وعندما ينزعج أقرباؤه، تندفع إلى غرفة جانبية، وتلقى بنفسها في رعب على أريكة. ويحدد بارت هذا التعاقب (التتابع) على أنه خمس مراحل من الفعل المشفر: "يلمس"، فهناك:

- ١- اللمس ٢- رد الفعل الخاص ٣- رد الفعل العام ٤- والفرار ٥ - الاختباء . هذه المراحل تشكل تعاقبا يدركه القارئ - بتطبيق الشفرة ، على نحو لاواع - بوصفه أمرا "طبيعيا" أو "واقعا". وأخيرا فإن الشفرة الثقافية تتضمن كل الاشارات إلى المخزون من "المعرفة" (الفيزيائية ، والطبية ، والنفسية والأدبية.. الخ) التي ينتجها المجتمع. وقد كشف ساراسين عن عبقريته للمرة الأولى "في واحد من هذه الأعمال التي تتصارع فيها موهبة المستقبل مع فورة الشباب"

(المفردة ١٧٤). وعبارة "واحد من هذه" هي صيغة معتادة للإشارة إلى هذه الشفرة. ويلاحظ بارت هنا - على نحو بارع - إشارة ثقافية مزبوجة، تجمع بين شفرة العمر وشفرة الفن (أي الموهبة من حيث هي انضباط ، والشباب من حيث هو "قوة").

ولكن لماذا اختار بارت أن يدرس قصة صغيرة واقعية وليس نصا طليعيا من نصوص "المتعة"؟. إن ما قام به بارت من تمزيق للخطاب وتشتيث لمعانيه عبر مدونة الشفرات الموسيقية ، يبدو بمثابة إنكار للوضع التقليدي للنص من حيث هو قصة واقعية، فالقصة تعرض على أنها "نص مصحود" من نصوص الواقعية، لكن عناصر الازواج في الدلالة تدمر وحدة التقديم التمثيلي التي نتوقعها في هذا النوع من الكتابات ، فموضوع الخشاء والخلط بين الأنوار الجنسية ، والغموض المحيط بأصول الشراء الرأس مالي - كل ذلك يدعونا إلى قراءة مضادة للتقديم التمثيلي. ويبدو الأمر - في النهاية - كما لو كانت مبادئ ما بعد البنيوية منقوشة بالفعل في هذا النص الذي تُنسب إليه الواقعية.

جوليات كريستيفا: اللغة والثورة:

أهم انجاز لكريستيفا في دراسة المعنى الأدبي هو كتابها عن "ثورة اللغة الشعرية" (١٩٧٤)، حيث تنطلق من منظور فكري مختلف عن منظور بارت، إذ تعتمد على التحليل النفسي لا ستكشاف العملية التي لا تكف فيها العناصر "للاعقلية" والمتغايرة الخواص" عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقليا.

لقد ظل الفكر الغربي يسلم لوقت طويل بضرورة وجود "ذات" موحدة، فمعرفة أى شيء تفترض وعيا موحدا يقوم بعملية المعرفة . وهذا الوعى أشبه بعنسة مركزة لا يمكن رؤية أى شيء دونها بوصفه موضوعا متميزا. والوسيط الذى تدرك به هذه الذات الموحدة الموضوعات والحقيقة هو التركيب النحوى Syntax فالتركيب النحوى المنتظم يصنع ذهنا منتظما. ولكن الأحوال لم تكن على هوى العقل على الدوام، فقد كانت

تهده باستمرار الضجة الممرة للذة (النبيذ، الجنس، الأغنية) والضحك والشعر. وكان العقلانيون الخالص - من أمثال افلاطون - ينظرون شذرا إلى هذه المؤثرات الخطرة التي يمكن تلخيصها كلها فى مفهوم واحد هو "الرغبة". ومن الممكن أن يتجاوز التأثير الهدام لهذه العوامل المستوى الأدبى الخالص، ويمتد إلى المستوى الاجتماعى، إذ تكشف اللغة الشعرية عن الكيفية التي يمكن أن تنقوض بها ضروب الخطاب الاجتماعى السائدة بإيجاد "مواقف" جديدة للذات، مما يعنى أن الذات ليست مجرد كيان فارغ ينتظر دوره الاجتماعى أو الجنسى، بل هى كيان متحرك in process قادر على أن يتجاوز نفسه.

وتقدم إلينا كريستيفا وصفا سيكولوجيا معقدا للعلاقة بين "العادى" normal و "الشعرى" poetic^(٧) فالبشر هم، منذ البداية، ساحة تتساب عبرها الدوافع الجسيمة والنفسية على نحو إيقاعى، هذا التدفق غير المحد للدوافع ينتظم تدريجيا بواسطة قيود العائلة والمجتمع (تدريب الطفل على الإخراج الجنس، فصل العام عن الخاص الخ)، ففي المرحلة الأولى السابقة على المرحلة الأدبية يتركز دفق الدوافع على الأم، ولا يسمع بتشكيل ملامح الشخصية بل يسمع فقط بتمييز غير دقيق لأجزاء الجسد وعلاقاتها. ويؤدى الدفق غير المنظم للحركات والإيماءات والأصوات والايقاعات إلى ارساء دعامة للمادة السمبوطيقية التي تظل فاعلة وراء الأداء اللغوى الناضج للبالغ، وتصف

(٧) التقابل بين "العادى" و "الشعرى" يتجاوز الثنائية البسيطة بين النثرى / الشعرى، والحقيقى / المجازى إلى ثنائية أكثر تعقيدا، وجذرية، بين مبدأ الواقع / مبدأ الرغبة، الانعمان / التمرد، الخنوع / الثورة، باختصار كل ما يضع الحدائى فى مواجهة التقليدى، أو "السمبوطيقى" المتصر فى مقابل "الرمزى" "الجامد"، أو ما قبل المرحلة الأدبية قبل الإذعان إلى سلطة الأب واسمه (ومن ثم المجتمع) فى مواجهة المرحلة الأدبية التي يمثل فيها الأب السلطة الاجتماعية وديكتاتورية الرمز.

كرستيفا هذه المادة بأنها "سميوطيقية" semiotic لأنها تعمل بوصفها عملية دالة غير منظمة، نتعرف نشاطها في الأحلام ، حيث تتشكل الصور تشكلات غير منطقية (انظر ما سيأتى عن لا كان فيما يتصل بنظرية بفرويد).

فى شعر ما لارميه ولوتريامون، تتحرر هذه التشكلات الأولى للإيقاع والنمط الصوتى من اللاشعور (فهى لا شعورية فيما يرى لا كان). فى حين أن كرسيفا ترجع استخدام الصوت فى الشعر إلى الدوافع الجنسية الأولية، فالتضاد الصوتى بين كلمة "ماما" و "بابا" يضع الميم الأنفية فى مقابل الباء الانفجارية، بحيث تشير الميم إلى فمية (نسبة إلى الفم) الأمومة، وترتبط الباء بشرجية الذكر (٨) .

ويقدر ما تنتظم المادة السميوطيقية، فإن السبيل المطروقة تغلو هى المنطق، والتركيب النحوى المترابط، والعقلانية، كما تتمثل فى الإنسان البالغ، وتطلق عليها كرسيفا مصطلح "الرمزى" . symbolic

(٨) الإشارة إلى المرحلتين : الفمية والشرجية فى نمو الطفل النفسى - كما ورد فى التحليل النفسى عند فرويد . (المترجم) .

فالرمزى يتفاعل مع مادة السيميوطيقى semiotic (٩) ويحقق نسوعاً من الهيمنة عليه، ولكنه لا يستطيع أبداً أن يفتح مادته الدالة الخاصة به، ولكنه يضع النوات في مواضعها، ويتيح لها أن تكتسب هوياتها. وهنا، تتبنى كريستيفا تفسير لاكان الفرويدي لا نبثاق هذه المرحلة.

إن كلمة "ثورة" في عنوان كتاب كريستيفا ليست كلمة مجازية، فامكان التغير الاجتماعي الجذري يرتبط في رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية، واللغة الشعرية تتيح الانفتاح الانقلابي للسيميوطيقى "عبر" النظام الرمزي "المغلق" للمجتمع فما تسعى اليه نظرية اللاوعي" تمارسه اللغة الشعرية داخل النظام الاجتماعي وضده". وهي في بعض الأحيان تنظر إلى شعر الحداث بوصفه الشعر الذي يرمض فعلاً بالثورة الاجتماعية الآتية في المستقبل البعيد حين يصل المجتمع إلى تطوير شكل أكثر تعقيداً، غير أنها تعود - في أحيان أخرى - فتبدي خشيتها من أن تعافى الإيديولوجيا البرجوازية من هذه الثورة الشعرية

(٩) تستغل كريستيفا ماتنتوى عليه اللغة الفرنسية من امكان تحويل معنى مصطلح إلى معنى مقابل، بواسطة تغيير علامات التذكير والتثنية، فالسيميوطيقى (بعلامة التانيث) La sémiotique هو علم العلامات الذي سبق شرحه، ولكن السيميوطيقى (بعلامة التذكير) يشير إلى التنظيم المتفجر، المتكشف، من داخل الجسد، للدوافع الفريزية، على نحو يؤثر في اللغة وممارساتها وذلك عبر صراع جدلي مع الرمزي (بعلامة التذكير) Le symbolique الذي يرتبط بتأسيس أنظمة العلاقة، والذي لابد أن يتحده السيميوطيقى (بعلامة التذكير) ليتجاوز هيمنته، والتقابل بين السيميوطيقى / الرمزي على هذا النحو له صلة بتقابل آخر، هو الأصل، سيأتي شرحه عند لاكان. وكان الأجدد بالمؤلف، في الواقع، أن يبدأ به قبل كريستيفا لأنه الأصل، والأسبق، ولكن يبدو أنه ذكر كريستيفا بعد بارت لعله أنها تلميذته. هذا، ومن المؤكد أن لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) قد ترك تأثيره على بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) وعلى تلميذته كريستيفا التي ولدت عام (١٩٤١) في بلغاريا والتي ذهبت إلى فرنسا (عام ١٩٦٦) حيث استقرت هناك.

بالتعامل معها على أنها صمام أمان للدوافع المكبوتة التي تنكرها هذه الإيديولوجيا في المجتمع. كذلك فإن نظرة كريستيفا إلى الكتابة النسائية بوصفها إمكانية ثورية في المجتمع تتسم بنفس القدر من ازدواجية (انظر الفصل الخامس).

جاءك لا كان: اللغة اللاشعور:

طرحت كتابات لاكان في التحليل النفسي نظرية جديدة عن "الذات". وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنويون يرفضون النقد "الذاتي" بوصفه نقدا رومانسيا رجعيا، قدم لاكان تحليلا ماديا عن "الذات المتكلمة". وكما يرى عالم اللغة إميل بنفنيست Emile Benveniste فإن "أنا" و"هو" و"هي" وغيرها مجرد مواضع للذات تعلنها اللغة، فعندما أتكلم "أنا"، فأني أشير إلى نفسي بوصفي "أنا" وإلى الشخص الذي أخطبه بوصفه "أنت"، ولكن عندما تجيب "أنت" فإن الوضع ينقلب فيصبح "أنا" "أنت"، و"أنت" "أنا"، ذلك لأننا لا نستطيع إقامة الاتصال اللغوي بيننا إلا إذا قبلنا هذا الانعكاس الغريب للضمائر. ومن ثم فإن الذات التي تستخدم لفظ "أنا" ليست هي نفسها هذا الـ"أنا". وعندما أقول "أنا سأخرج غدا" فإن لفظ "أنا" الوارد في هذه العبارة يعرف بأنه "الذات الفاعلة في العبارة" (١٠). أما الأنا التي تنطق العبارة فهي "الذات القائمة". ويعالج فكر ما بعد البنوية بالدراسة الفجوة الفاصلة بين هاتين الذاتين بعد أن كان الفكر الرومانسي يسقطهما من حسابه.

ويرى لاكان أن النوات الانسانية تدخل نسقا موجودا من قبل من الدوال التي لا تتحدد معانيها إلا داخل نسق لغوي، فندخلنا في اللغة هو

(١٠) هذه الفكرة لاتفهم بصورة كاملة إلا في ضوء السمات الخاصة باللغة الانجليزية، حيث تدل كلمة subject على الذات، بالمعنى النفسي والفلسفي، من جهة، وتدل على الفاعل أو المبتدأ في الجملة الخبرية، بالمعنى النحوي، من جهة أخرى.

الذى يمكننا من أن نجد وضعا للنوات داخل علانقى (ذكر / أنثى، أب / أم / ابنة). ويحكم اللاوعى هذه العملية والمراحل التى تسبقها.

ولقد كان فرويد يرى أن الدوافع الليبيدية (الجنسية) ليس لها، فى أول مراحل الطفولة الباكرة، موضوع جنسى محدد، وإنما تمرح حول المناطق الشهوية المتنوعة من الجسد (سواء كانت قمية، أو شرجية، أو قضيبية) فقبل تحديد الجنس أو الهوية، ينفرد "مبدأ اللذة" (١١) - pleasure principle بالسيطرة. وبعد ذلك يأتى مبدأ الواقع "reality principle متأخرا فى هيئة الأب الذى يهدد الرغبة الأودييبية (١٢) للطفل فى أمه بعقاب "الخصاء"، ويتيسع كبت الرغبة للطفل الذكر أن يتحد مع مكان الأب ويور الذكر. أما المرحلة الأودييبية للطفلة الأنثى فأكثر تعرجا من

(١١) مبدأ اللذة / مبدأ الواقع : ميدان يحكمان النشاط العقلى، عند فرويد ، إذ يهدف النشاط النفسى إلى تجنب الانزعاج والحصول على اللذة . ويقرر ما ينبج مبدأ الواقع فى فرض نفسه مبدأ منظما ، يسلك مبدأ اللذة على نحو يمكنه من تعديله وتحقيق الإشباع .

(١٢) معروف أن عقدة أوديب عقدة لاوعية تفسرها نظرية التحليل النفسى، عند فرويد ، بالإشارة إلى اسطورة أوديب. وتتشأ هذه العقدة لدى الابن بسبب تعلقه (الجنسى) بالأم، مما يسفر عن شعور بالذنب ومشاعر تحد للأب إلى أن تنحل العقدة بتقبل الطفل وضعه داخل المثلث الأودييبى (الأب والأم والطفل) واستيمابه للقيم الاجتماعية التى يرمز الأب إلى سطوتها . وقد نظر جاك لاكان إلى هذه العقدة من منظور جديد، يرتبط بمفاهيمه البنويوية (اللغوية) فأصبحت العقدة الأودييبية أقرب إلى مسرحية يبدأ الصراع بين شخصياتها بتعرف الطفل مصطلحات القرابة ، ولكن يصل الصراع إلى نهايته بتقبل الطفل مكانه الذى حد له من قبل ، فى نسق القرابة الذى يتضمنه نسق الرموز اللغوية للمجتمع. ولكن علاقة الطفل الثنائية بأمه (التي تشبه العلاقة بين الدال والمدلول) تشهد السبيل لعالم الخطاب الرمضى الذى يرتبط بلفظ ثالث، هو لفظ الأب الذى يقومص بين الدال والمدلول، والذى يبتلا معه الطفل إلى عالما الرمضى بتقبل اسم الأب وما يرتبط به من نواه وأعراف، وعلى نحو يفقد معه تقبل "اسم الأب" تقبلا القانون الاجتماعى ونسق اللغة الذى يصنع الطفل ويصنعنا على الصواء.

رحلة الطفل الذكر، وتنطوى على مبالغة واضحة في دور العامل الجنسي، مما جعل فرويد محلاً لهجوم ناقدات من الحركة النسائية (راجع الفصل السادس). وفي هذه المرحلة الأويبية، يبدأ ظهور الأخلاق والقانون والدين، ويرمز إليها بوصفها، "القانون الأبوي"، كما تودى إلى تطور "النا العليا" للطفل، ولكن الرغبة المكبوتة لا تتبدد بل تظل كامنة في اللاشعور مما يؤدي إلى ذات منقسمة انقساماً جنسياً، بل إن قوة الرغبة هذه هي بعينها اللاشعور.

والواقع أن تمييز لاكان بين "الخيالي" imaginary و"الرمزي" sym-bolic (١٣) يناظر تمييز كرسيفا بين "السميوطيقي" و"الرمزي"، فالخيالي - عند لاكان - حالة لانطوى على تمييز واضح بين الذات والموضوع، ولا توجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات، ولكن،

(١٣) الخيالي/ الرمزي، مصطلحان يستخدمهما جاك لاكان لوصف تطور الطفل. وهما وثيقا الصلة بنظريته الأساسية عن مرحلة المرأة. أما مصطلح "الخيالي" فيرتبط بالمرحلة السابقة على المرحلة الأويبية، ويتصل بالموضع الذي يبدأ فيه الطفل تعرف نفسه بتعرف جسد أمه (كأنه يتعرف نفسه في مرآة الآخر). وتفقد علاقته بالعالم علاقة ثنائية قوامها الاتحاد. ولذلك يفقد "الخيالي" بوجه عام بعداً نفتقد فيه أي مركز محدد للذات، وتتبادل فيه الذات الموضوع مع الموضوعات تبادلًا منفلقاً على نفسه لا يكف عن الحركة. ولكن هذه البنية الثنائية التي تدعى بطرفيها إلى الاتحاد سرعان ما تنفصل في المرحلة الأويبية وتقتسم، وتفقد بنية ثلاثية العناصر (أطرافها المثلث الأويبي) عندما يدخل الأب قاطعاً الصلة المباشرة بين الطفل والأم، فيدخل - بدخوله - القانون والمحرّم الاجتماعي، ويختل الطفل - بدوره - البعد الرمزي الذي يتعرف معه (من خلال اسم الأب) وجود شبكة أوسع من العلاقات هو طرف فيها، ويتعرف النظام اللغوي الذي يفقد مفعولاً له وليس فاعلاً فيه .

فى إطار هذه الصالة "الخيالية"، يبدأ الطفل، وهو فى مرحلة المرأة mir-ror phase (١٤) السابقة على المرحلة اللغوية فى إسقاط نوع من الوحدة على صورة الذات المتجذزة فى المرأة (التي لا يتعين أن تكون مرآة فعلية) فينتج مثالا "وهيميا" أو "أنا". هذه الصورة المرآوية التي ينتجها الطفل تظل خيالية فى جانب منها (فليس واضحا ما إذا كانت هذه الصورة للطفل أو لغيره) ولكنها تتمايز - فى جانب ثان منها - بأنها "آخر". ويستمر الميل الخيالى حتى بعد تشكيل الأنا، لأن أسطورة الشخصية الموحدة تعتمد على القدرة على تعرف موضوعات العالم بوصفها "أخرى". ولكن لابد للطفل أن يتعلم أيضا تمييز نفسه عن الآخرين لكي يصبح ذاتا مستقلة. وبفضل نواهى الأب، يندفع مباشرة إلى عالم "الاختلافات" "الرمزى"، (أنثى/ ذكر، أب/ ابن، حاضر/ غائب.. الخ). والمؤكد - عند لاكان - أن "القضيبي" phallus (ليس العضو الجسمى بل رمزه) هو الدال المتميز الذى يساعد كل النوال على تحقيق وحدتها مع مدلولاتها، فالقضيبي فى المجال الرمزى هو الملك (وسنرى - فيما بعد - ما لدى ناقدات الحركة النسائية من كلام كثير حول هذه الفكرة).

ولكن لا الخيالى ولا الرمزى يمكنهما إدراك الواقع The Real إدراكا كاملا، إذ يظل هذا الواقع فى مكان ما بالخارج بعيدا عن

(١٤) مرحلة المرأة مرحلة نفسية سابقة على المرحلة الأوديبية، عند جاك لاكان، فهي المرحلة قبل اللغوية التي تتميز ببعدها "الخيالى" (أو "السمبويطى" عند كرسيتا). ويرم بها الطفل ابتداء من الشهر السادس لولادته إلى الشهر الثامن عشر تقريبا. ويقوم على ما يقيمه الطفل من اتحام خيالى مع صورته المنعكسة على المرأة، وما يرتبط بهذا الاتحاد من آثار معرفية تسهم فى تطور عالم الطفل (الرجل الصغير). وتؤسس تعرفه بنفسه من حيث هو كائن متميز، وعلى نحو تفرد منه تجربة ج الإشباع التي تعلقها هذه المرحلة موازيا مجازيا لوحدة غير منفصلة بين الداخل والخارج، بل على نحو تغفو معه علاقة الطفل بصورته فى المرأة موازيا (أو ممثلا) لعلاقته بأمه.

مطلهما. وتتشكل حاجاتنا needs الفريزية بواسطة الخطاب الذى نعبر به عن مطلبنا فى الإشباع، غير أن صياغة الخطاب لحاجاتنا لاتؤدى إلى إشباع بل إلى الرغبة التى تستمر فى سلسلة الدوال. فعندما أعبر "أنا" عن رغبتى بكلمات فإن الأنا الخاصة بى تواجه دائما عقبات من هذا اللاشعور الذى لا يكف عن الإلحاح بالأعيبه الجانبية خلال بدائل وأحالات استعارية وكتائية تراوغ الوعى، لكنه - أى اللاشعور - يتكشف فى الأحلام والنكات والفن.

ويعيد لا كان صياغة نظريات فرويد بلغة دى سوسير، فيوحد بين عمليات اللاشعور والدال المتقلب. وقد رأينا كيف ضاعت سدى محاولات دى سوسير لرأب الصدع بين النسقين المنفصلين للدوال والمدلولات. صحيح أن صلة ممكنة يمكن أن تنشأ بين الدال والمدلول عندما تدخل ذات من النوات النظام الرمضى وتقبل موضع "الابن" أو "الابنة" على سبيل المثال. ولكن الأنا لا توجد حيث تظن بل توجد على محور الدال والمدلول كأننا منقسمًا، عاجزًا أبدا عن أن يعطى لموضعه الحضور الكامل، فالمدلول "ينزلق" تحت دال "يطفو"، فيما يفسر به لا كان العلامة. وإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتنفس الرئيسى للريجات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية. فاللاشعور يخفى المعنى فى صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عملية "تكثيف" (تجمع صورًا متعددة) وعملية "إحلال" (تحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة). ويطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح "الاستعارة"، بينما يطلق على الثانية مصطلح "الكتائية" (راجع ياكوبسون، الفصل الثالث). بعبارة أخرى يرى لاكان أن العمل الكامن والمفزع للحلم يتبع قوانين الدال. وفى الوقت نفسه،

ينظر لآكان إلى "آليات الدفاع" defence mechanisms (١٥) عند فرويد بوصفها مجازات (سخرية ، حذفاً ، الخ) ، وينظر إلى أى نوع من أنواع التحريف بوصفه التواء فى الدال وليس مجرد حافظ غامض يسبق اللغة ، وكل الدوال مشوهة عند لآكان ، ومجمل القول إن التحليل النفسى عنده هو البلاغة العلمية للاشعور .

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلّى عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر ، فكثيراً مايكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام فى تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القص ، وفى تلاعبه الحر بالمعنى . ولقد كتب لآكان نفسه تحليلاً مفصلاً لقصة إدجار آلان بو "الرسالة المسروقة" . وهى قصة مركبة من حلقتين . فى الحلقة الأولى ، يلحظ الوزير قلق الملكة بسبب رسالة تركتها عرضة للأنظار ، على طاولة لم ينتبه إليها الملك الذى دخل حجرتها فجأة ، فيستبدل الوزير بالرسالة رسالة أخرى مشابهة لها ، دون أن تستطيع الملكة عمل شىء مخافة لفت انتباه الملك . وفى الحلقة الثانية ، يرى دويان (المخبر الخاص) الرسالة مباشرة على حامل أوراق فى مكتب الوزير ، بعد أن فشل مدير الشرطة فى العثور عليها فى منزل الوزير . فيعود إلى مكتب الوزير ويلهيه ليستبدل بالرسالة أخرى مشابهة لها . ويوضح لآكان أن محتويات الرسالة لم تعرف قط ، وأن تطوّر القصة لا يتحدد بشخصية الأفراد أو محتويات الرسالة ، ولكن بواسطة موضع الرسالة نفسها من حيث علاقتها بالشخصيات الثلاث فى كل حلقة . ويحدد لآكان هذه العلاقات التى تسندرج فيها الرسالة تبعاً لثلاثة

(١٥) آليات الدفاع هى الوسائل التى تستخدمها الأنا لتحمى نفسها من القلق الذى ينشأ عن مصادر ثلاثة: أولها ضغط الدافع الغريزى للهو لتحقيق الإشباع ، وثانيها الضغط الأخلاقى الذى توقمه الأنا العليا لكبح الرغبة ، وثالثها الخط الواقعى الذى يتمثل فى ألم أو ما أشبه . وتمارس آليات الدفاع تأثيرها - إزاء هذه المصادر - لإزاحة القلق عن ومى الأنا .

أنواع من "النظرة"، فالنظرة الأولى (نظرة الملك ومدير الشرطة) لا ترى شيئا ، والثانية (نظرة الملكة في الواقعة الأولى ، والوزير في الثانية) ترى أن النظرة الأولى لا ترى شيئا ولكنها تعتقد أن سرها مصون، وأما الثالثة (نظرة الوزير وهويان) فتري أن النظرتين الأوليين تتركان الرسالة "الخفية" مكشوفة. وهكذا فإن الرسالة تقوم بدور الدال، إذ تنتج مواضع (أو مراكز) للذات بالنسبة إلى الشخصيات في القصة. ويذهب لاكان إلى أن هذه القصة بمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسي القائلة إن النظام الرمزي هو الذي "يحدد الذات" ، وإن الذات تتلقى توجيهها حاسما من مسار الدال . ويقدر ما يتناول لاكان القصة بوصفها أمثلة على التحليل النفسي، فإنه ينظر إلى التحليل النفسي بوصفه نموذجا لعملية قصص، ف تكرار بنية المشهد الأول في المشهد الثاني محكوم بتأثيرات دال خالص (الرسالة)، والشخصيات تنتقل إلى مواضعها على النحو الذي يحثها عليه اللاشعور.

وفي وسع القارئ مراجعة بحث برباره جونسون (١٦) -Bara Jahn-son bare الممتاز (في كتاب ر. يونج R. Young عن "حلّ النص" Untying the Text ، راجع قائمة القراءة) إذا أراد وصفا أكثر اكتمالا لقراءة لاكان لهذه القصة، وكذلك قراءة ديريدا النقدية لقراءة لاكان ، حيث تقوم جونسون بتوضيح بارع لفكر مابعد البنيوية، مقدمة المزيد من استبدال المعنى في المساق الذي لاتنضب إمكاناته، من يو إلى لاكان إلى ديريدا إلى جونسون .

(١٦) البحث بعنوان "الاختلاف النقدي: بارت/ بلزاك". والعنوان نفسه يمتد في التباينات التي يلح إليها عنوان كتاب بارت S/Z ، فالعنوان الفرعي للبحث "Barthe S/ Balzac يظهر التلاهي بين (بار) بلزاك وبارت، والتقابل بين (S) بارت و (Z) بلزاك على نحو يقرب اللعبة، ويدخل الناقد مع القاص بوصفهما موضوعا للتحليل. وقد نشر بحث باريه جونسون في كتاب متعمق بعنوان هذا البحث، أي "الاختلاف النقدي، مقالات في البلاغة المعاصرة للقراءة" عام ١٩٨٠ عن مطبعة جامعة جون هوبكنز .

جاك ديريدا : التفكيك :

استهل البحث الذى قدمه ديريدا Jacques Derrida (١٧) بعنوان "البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الانسانية"، فى الندوة التى عقدت فى جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ حركة نقدية جديدة فى الولايات المتحدة. ولقد وضعت وجهة النظر المعروضة فى هذا البحث المسلمات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الأوربية منذ أفلاطون موضع الشك، فقد ذهب ديريدا إلى أن فكرة "البنية" كانت تفترض دائما "مركزا" من نوع ما للمعنى حتى فى البنيوية. هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوى (إذ أن ايجاد بنية للمركز يعنى إيجاد مركز آخر). وذهب ديريدا إلى أن البشر يرغبون فى مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر- على سبيل المثال - فى حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول "أنا". وهذه الأنا هى مبدأ الوحدة الذى تقوم عليه بنية كل ما يدور فى فضاءها. غير أن نظريات فرويد قد قوضت تماما هذا اليقين الميتافيزيقى بالكشف ن انقسام فى الذات بين الشعور واللاشعور وقد عبر الفكر الغربى بالألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية هذه، من مثل الوجود والماهية، والجوهر والحقيقة، والشكل والمحتوى، والبدائية والنهاية، والغاية والوعى، والإنسان والاله .. الخ. ومن المهم ملاحظة أن ديريدا لا يجزم بإمكان التفكي خارج نطاق مثل هذه المصطلحات، فهو يرى أن أية محاولة لإبطال مفهوم من المفاهيم محكوم عليها بالوقوع فى شرك المصطلحات التى يعتمد عليها هذا المفهوم. فإذا حاولنا - على سبيل المثال - إبطال المفهوم المركزى للوعى

(١٧) أصبحت بعض كتابات ديريدا (الجزائرى الاصل) متاحة فى ترجمتها العربية (وهو

عمل شليلد المشقة) وأهم ما ترجم له مختارات بعنوان:

- الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد وتقنين محمد هلال سيتاصر، توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨.

بتأكيد القوة المدمرة للوعي ، فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد ، لأننا لا نملك سوى الدخول في النسق المفهومسى (شعور / لا شعور) الذي نحاول إبطاله ، وكل ما نستطيع هو رفض السماح لاي من القطبين في نسق ما (جسد / روح / خير / شر ، جاد / هازل) بأن يكون هو المركز وضمان الحضور.

ويطلق ديريدا ع الرغبة في المركز مصطلح " نزعة مركزية اللوجوس " (١٨) Logocentrism في الكتابة المهم " دراسة الكتابة (١٩ on Grammatology) والموجوس (المقابل اليوناني لـ " الكلمة ") لفظ يرد " في العهد الجديد " في أشد درجاته تركيزاً ، حيث نقرأ : في البدء كانت الكلمة " وحيث أن الكلمة أصل الأشياء جميعاً فإنها ضمان

(١٨) اللوجوس لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلى نفسه . ويستخدم في الفلسفة - اصطلاحاً - للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود ، وعلى نحو ما يتجلى في القول . كما يستخدم - اصطلاحاً - في الديانة المسيحية للإشارة إلى كلمة الله ، يسوع ، بوصفه المبدأ الثانى في التثليث وما يقصد إليه ديريدا بالكشف عن " نزعة مركزية اللوجوس " هو تدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد ، وما يقترن به من مفهوم الغائية أو العلية . وتأكيد أهمية الكتابة التى لن تغفوتابعا لأصل ، ولن يسعى بحثها إلى كشف عن بنية مركزية منغلقة على نفسها ، وهو ما يؤكد الوهم البنيوي القديم ، بل الكشف عن القيم الخلفية التى تتضمنها عناصر الكتابة .

(١٩) يقوم المفهوم الاساسى الذى يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هي أصوات مسموعة ، منطوقة ومن حيث هي علامات أو نقوش مرئية مكتوبة . ويقدر ما يحاول هذا المفهوم - الفاض بديريدا . نقض التراتب القديم الذى كان يعلى من الكلمة المنطوقة ، فإنه لا يستبدل تراتبياً بأخر ، إنما يحاول أن يقس لكتابه تقوم على الاختلاف ، ومنهج يقوم على كشف الاختلاف الدائم في الكتابة . وذلك بالمعى الذى يجعل من دراسته للغايلية الحرة التى يمارسها الكلمات المنقوشة على الصفحة - الكلمات التى تغفو آثاراً لا تقه إلا من حيث علاقتها الخلفية بغيرها من الآثار .

الحضور الكامل للعالم ، فكل شيء نتيجة لهذا السبب الواحد ، وعلى الرغم من أن الانجيل مكتوب فإن كلمة الله " منطوقة " في الأساس . والكلمة المنطوقة ، الصادرة عن جسد حي ، تبدو أقرب الى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة . ويرى ديريدا أن هذا التفضيل للكلام على الكتابة (أو ما نسمه " نزعة مركزية الصوت " Phonocentrism) هو سمة أصلية مميزة لمركزية اللوجوس (أو الكلمة) .

ولكن ما الذي يمنع العلاقة من أن تكون حضوراً كاملاً ؟ ان ديريدا يسك كلمة - في اللغة الفرنسية - يكشف بها عن الطبيعة المنقسمة للعلامة ، وتلك هي كلمة difference التي لا نسمع فيها الحرف (a) ، فنذكر الكلمة - من حيث الصوت - على أنها difference التي تشير إلى الاختلاف . هذا الالتباس لا يمكن ادراكه إلا في الكتابة ، فالفعل - dif-ferer - في اللغة الفرنسية - يشير إلى " الاختلاف " والإرجاء على السواء . والاختلاف مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التي تتوزع داخل النسق . أما الإرجاء فمفهوم زمني تفرض فيه النوال إرجاء لا نهائياً للحضور (كما في المثال السابق من المعجم) . والفكر الذي يقوم على مركزية الصوت يتجاهل عنصر الإرجاء difference ويلج على حضور الكلمة المنطوقة بذاتها .

إن نزعة مركزية الصوت تنظر إلى الكتابة على أنها شكل غير صاف من الكلام ، فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص . ونحن نعزو إلى الكلام - عندما نستمع إليه - " حضوراً " نراه مفتقداً في الكتابة . وننظر إلى كلام الممثل العظيم أو الخطيب السياسي على أنه كلام يمتلك " الحضور " ويجسد روح المتكلم ، إذا جاز التعبير . أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام ، وتبرز نسقها الخاص في علامات مادية ذات استمرار نسبي . والكتابة قابلة للتكرار ، وهذا التكرار (بواسطة الطباعة وإعادة الطباعة... إلخ) يشجع على التفسير وإعادة التفسير . ومن هنا

فأن الكلام الذي يخضع للتفسير يتخذ عادة شكل الكتابة . ولا تحتاج الكتابة إلى حضور الكاتب ، في مقابل الكلام الذي يتضمن دائماً حضوراً مباشراً . أضف إلى ذلك أن الأصوات التي تصدر عن المتكلم تتبدد في الهواء ولا تترك أثراً (إلا إذا سجلت) ومن ثم فإنها لا تشبه الفكر الخالق كما هو الحال في الكتابة . لقد عبر الفلاسفة كثيراً عن كرههم لكتابة ، وأبوا خشيتهم من أن تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية ، تلك الحقيقة التي تعتمد على الفكر الخالص (منطق ، أفكار ، قضايا) الذي يتعرض لخطر التشويه عند كتابته . وذهب فرانسيس بيكون إلى أن حب الفصاحة واحد من أهم العقبات في وجه التقدم العلمي ، فقد (٢٠) " أخذ الناس بتصنيون الكلمات الهامة ... والمجازات والحيل البلاغية على حساب أهمية الموضوع وسلامة الحجة " . ولكن لما كانت الخصائص الكتابية التي يتعرض عليها فرانسيس بيكون هي الخصائص طورها الخطباء ابتداء ، كما ترحى كلمة " الفصاحة " نفسها ، فإن سمات الاسهاب في الكتابة ، التي تعكر نقاء الفكر ، كانت هي ذاتها معدة للكلام أصلاً .

هذا الازدواج بين " الكتابة " و " الكلام " مثال على ما يسميه ديريدا " التراتب القهرى " ، فللكلام مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي تحتلها الكتابة التي تهدد ماديتها بتعكر نقاء الكلام . ولقد دعمت الفلسفة الغربية التراتب للحفاظ على الحضور . ولكن هذا التراتب يمكن نقضه بسهولة وقلبه رأساً على عقب ، كما يوضح مثال فرانسيس بيكون . إذ نبدأ هنا في ادراك أن كلاماً من الكلام والكتابة

(٢٠) - أعتقد أن ديريدا يغالط في هذا المثل ، لأن بيكون وضع الكلمات في مقابل المواجهة المباشرة للواقع ، وكان في ذهنه ذلك النسيج اللفظي الذي يكتب به المرسيون (كما يفعل الآن كتاب الصحوة الإسلامية في مجتماعتنا) فيمتنعون عن رؤية الواقع المباشر بينما يتعلق الأمر ، هنا ، بالكلمات المنطوقة في مقابل المكتوبة (فواد زكريا)

يشتركان في ملامح كتابية ، فهما معا عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور . ويكتمل نقض هذا الترتاب عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة . هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكير ، عند ديريدا .

ويستخدم ديريدا مصطلح " تكملة " supplement ليعبر عن العلاقة غير الثابتة بين طرفي تلك الثنائيات ، من أمثال الكلام / الكتابة . وإذا كان روسو يرى أن الكتابة مجرد تكملة للكلام ، ولن تضيف إليه إلا شيئا ثانويا ، فإن ديريدا يلفت الانتباه إلى أن الفعل suppleer يشير أيضا - في اللغة الفرنسية إلى الاكمال والاستبدال (إحلال محل) ، مما يعني أن الكتابة لا تكمل فقط بل تحل محل أيضا محله لأن الكلام مكتوب دائما إن كل نشاط انساني ينطوي عل " التكملة " بهذا المعنى (إضافة - إستبدال) . ، إذا قلنا إن " الطبيعية " تسبق " الحضارة " فإننا نؤكد تراتبيا قهريا آخر بهذا القول ، تراتبيا يتعالى فيه الحضور الخالص على حساب ما هو مكمل فحسب . ولكن إذا أنعمنا النظر ، وجدنا الطبيعة دائما مشوبة بالحضارة ، إذ لا توجد طبيعة " أصلية " وما هو إلا أسطورة نرغب في بقائها .

ولنتأمل مثلا آخر . إن من الممكن القول إن " الفردوس المفقود " ليلتقن يقوم على التمييز بين الخير والشر ، فالخير هو الاكتمال الأصلي للكائن . ويرجع في أصله إلى الله . أما الشر فطاريء ، أو تكملة تعكر على الوحدة الأصلية للكائن . ولكننا إذا أنعمنا النظر فإننا نبدأ في رؤية ما ينقض هذه النظرة . فإذا بحثنا - مثلا - عن زمن كان الخير فيه بلا شر ، وجدنا أنفسنا واقعين في هوة تسلسل بلا قرار . أكان هذا قبل السقوط ؟ قبل إبليس ؟ وما سبب سقوط إبليس ؟ أهو الغرور ؟ ومن الذي خلق الغرور ؟ الاله الذي خلق لدى الملائكة والبشر حرية الوقوع في الخطيئة . وهكذا ، فإننا لانصل أبدا إلى لحظة أصلية من الخيرية الخالصة . ويمكن

أن نكس هذا الترتاب ونقول إنه لا توجد أفعال " خيرة " للبشر ألا بعد السقوط " فأول فعل للتضحية قام به آدم كان تعبير عن حبه لحواء بعد سقوطها ، أى أن هذه الخيرية لا تأتى إلا عقب الشر ، بل إن النهى الإلهى نفسه يفترض وجود الشر . ولقد ذهب ميلتون فى الأروباچتيكا Areopagitica إلى معارضة إباحة الكتب ، لأنه كان يعتقد أننا لا يمكن أن نغفو فضلاء إلا إذا أتيحت لنا فرصة مقاومة الشر ، ذلك لأن " ما يظهرنا هو الابتلاء ، والابتلاء إنما يكون بما هو مضاد " ومعنى هذا أن الخير يأتى بعد الشر . ومن المؤكد أن هناك خططا عديدة ، نقدية ولاهوتية يمكن أن تحل هذا المشكل . ولكن يظل هناك مجال للتفكيك ، أى لهذا النوع من القراءة الذى يبدأ بملاحظة الترتاب ، ثم يمتضى إلى نقضه ، وأخيرا يقام وضع تراتب جديد ، عن طريق إزاحة الطرف الثانى فى الترتاب من المكانة العليا بدورها . ولقد كان بليك يعتقد أن ميلتون كان فى وصف ابليس (ساتان) فى ملحمة العظيمة ، وذهب شيللى إلى أن ابليس يسمو على الإله اخلاقيا . ولكن كليهما كان يكتفى بأن ينقض الترتاب ، مستبدلا الشر بالخير . أما قراءة " التفكيك " فتمضى أبعد من ذلك ، إذ توضح أن طرفى الثنائية لا يمكن أن يعلو أحدهما الآخر دون تراتب قهرى " ، فالشر تكمله واستبدال فى أن . ويبدأ " التفكيك " ، عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدأ أنه استنها لنفسه . وعندئذ ، تتمزق النصوص إذا جاز القول .

ويحدد ديريدا فى بحثه " الإشارة ، الحدث ، السياق " ثلاث خصائص للكتابة : أولهما أن العلامة المكتوبة هى إشارة يمكن تكرارها ، وليس فقط فى غياب الذات التى ابتعثتها فى سياق بعينه ، بل أيضا فى غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة . وثانية هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلى ، وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها ، فأية سلسلة من

العلاقات يمكن "استنباتها" في خطاب ينتمى إلى سياق مغاير (كما يحدث في اقتباس النصوص) . وثالثة هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة تقبل "الإبعاد" *espacement* بمعنىين : فهي أولا تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها ، وهي ثانيا تنفصل عن "الإشارة الحاضرة" (أى أنها لا يمكن أن تشير إلا إلى شيء ليس حاضرا فيها) . هذه الخصائص تميز الكتابة عن الكلام حيث تتضمن الكتابة قبرا من عدم المسؤولية ، لأنه إذا كان يمكن تكرار العلامات خارج الساق ، فما السلطة التي يمكن أن تكون لها ؟ ويمضى بيريدا في نقض التراتب . فيشير مثلا إلى ما نقوم به عند تفسيرنا العلامات الشفاهية ، حين نبحث عن أشكال (نوال) ثابتة موحدة بغض النظر عن النبرة أو النغمة أو التحريف الذي يمكن أن ينطوى عليه التلفظ... وهنا ، يبدو أن من الضروري استبعاد المادة الصوتية العرضية في سبيل استعادة شكل خالص . هذا الشكل الخالص هو الدال المتكرر الذي حسبناه من قبل مميزا للكتابة وحدها . وهكذا ننتهى - مرة أخرى - إلى أن الكلام نوع من الكتابة .

ولقد طور ج . ل . Austin . J . L . أوستن نظريته عن " أفعال الكلام " لتحل محل النظرة الوضعية المنطقية إلى اللغة ، تلك النظرة التي كانت تفترض أن القضايا الوحيدة ذات المعنى هي القضايا التي تصف حالة من الأحداث الواقعة في العالم فحسب ، وأن كل ماعداها ليست قضايا حقيقية وإنما أشباه قضايا . ويستخدم أوستن مصطلح " إخباري " *contative* ليعبر عن النوع الأول من القضايا (الإشارية) ، في مقابل مصطلح " أدائي " *performative* ليعبر عن تلك القضايا التي تؤدي بالفعل ما تصفه الأفعال (فعبارة " أقسم أن أقول الحق كل الحق ولا شيء غير الحق " . تؤدي بالفعل قسما) . ويقر بيريدا بأن هذا التمييز ينقطع عن الفكر الذي يقوم على مركزية اللوجوس (الكلمة) ، لما يؤكد هذا التعبير من أنه ليس من الضروري للعلام أن يمثل شيئا ليكون له معنى

غير أن أوستن يميز ، أيضا ، بين درجات من القوة اللغوية ، فهناك الفعل التعبيري locutionary الذى يتمثل فى الاكتفاء بإصداره عبارة التلفظ اللغوى العادى (كأن تنطق جملة انجليزية مثلا) وهناك القوة البلاغية illocutionary افعال الكلام الذى يتضمن أداء فعل (كالوعد والقسم والجدل والتأكيد .. الخ) . وهناك القوة التأثيرية-perlocutionary إذا أحدث الكلام أثرا (كالاستمالة بالمحاجة ، والاقناع بالقسم .. الخ) . ويؤكد أوستن أن كل فعل من الأفعال الكلام يقتضى سياقا خاصا به ، فالقسم - مثلا - لا يقع إلا فى محكمة داخل إطار قضائى ملائم ، أو فى غير المحكمة من المواقف التى جرى العرف على أداء القسم فيها . ويتشكك ذلك مشيرا إلى أن تكرار فعل الكلام أهم من إلحاقه بسياق .

ويشير أوستن إشارة عابرة إلى أن القضية اللغوية لكى تكون تعبيرا أدائيا لابد من أن يقال على نحو " جاد " وليس على سبيل الفكاهة أو الاستخدام فى مسرحية أو قصيدة ، فالقسم الذى نشهده فى محاكم أفلام هوليود - على سبيل المثال قسم " طفيلى " بالقياس إلى قسم الحياة الفعلية . ويرد جون سارل John Searle على تشكك ديريدا فى بحثه عن " تكرار الاختلافات " مدافعا عن وجهة نظر أوستن فيذهب إلى أن الخطاب " الجاد " سابق منطقيا على اقتباساته الخيالية " الطفيلية " . ويسبر ديريدا فور هذه الفكرة موضحا توضيحا حادقا أن فعل الكلام الأدائى " الجاد " لا يمكن أن يحدث إلا إذا كان تعاقبا للعلامات قابلا للتكرار (أى ما أسماه بارت المكتوب دائما من قبل) فالقسم الفعلى فى المحكمة ما هو إلا حالة خاصة للعبة التى يلعبها الناس فى الأفلام والكتب . والسمة المشتركة بين الأدائى الخالص وصيغة الطفيلية غير الخالصة ، عند أوستن ، هى أنهما يتضمنان خاصيتى التكرار والاقتباس (الاستشهاد) اللتين هما خاصيتان مميزتان للمكتوب .

ولقد أصبح ديريدا شخصية أكاديمية شهيرة منذ ألقى بحثه البنية والعلامة فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ . وأخذ الكثير من أقسام

العلوم الانسانية فى الجامعات الأمريكية بنظرية التفكير . وحصل ديريدا على وظيفة أستاذ فى جامعة بيبيل .

وتتمثل قوة حركة التفكير فى أن عددا من التيارات الثقافية الأساسية الأخرى ، التى كانت قد أصبحت مستقرة ، قد وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم جزئى لنفسها . مثال ذلك أن هناك عملية تقرب لافتة للنظر بين فلسفة التفكير والماركسية الحديثة ، قام بها ميشيل رايان Michael Ryan فى كتابه "الماركسية والتفكير" (١٩٨٢) ، وأوضح فيها كيف أن كلا المذهبين قد شجع " التعددية " بدلا من " الوحدة التسلطية " ، والنقد بدلا من الطاعة . " والاختلاف " بدلا من " الاتحاد " والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة .

نزعة التفكير فى أمريكا:

انجذب النقاد الأمريكيون الى عدد من المؤثرات الأجنبية فى محاولتهم التخلص من النزعة الشكلية المتأصلة للنقاد الجدد ، فازدهر لفترة من الزمن كل من " نقد الأسطورة " Myth Criticism العلمى عند نورثروب فراى والماركسية الهيكلية عند لوكاش ، وفينومينولوجيا بوليه Poulet والبنويوية الفرنسية بصرامتها . ولكن ما يثير الدهشة هو أن ديريدا قد هيمن على أفكار العديد من أقوى النقاد فى أمريكا . ذلك لأن عددا من هؤلاء النقاد متخصص فى الرومانسية . ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس فى تجارب الإشراق اللازمى أى " التجليات " التى تقع فى لحظات متميزة من حياتهم ، محاولين استعادة هذه النقاط (البؤر) الزمنية فى شعرهم ، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق ، غير أنهم ينعون ، فى الوقت ذاته ، ضياع هذا " الحضور " : ثمة مجد قد نأى على الأرض . وليس من المستغرب إذن أن يجد بول دى مان Paul de Man وأقرانه فى الشعر الرومانسى دعوة مفتوحة إلى التفكير ، بل إن دى مان

يذهب إلى أن الرومانسين يفككون كتابتهم حين يبينون أن الحضور الذى

يرغبون فيه غائب يوما سواء في الماضي أو المستقبل .

والواقع أن كتابي بول دي مان " العمى والبصيرة " (١٩٧١) و " أمثولات القرامة " (١٩٧٩) كتابان يتميزان تميزا واضحا بدقتهما في التفكير ، وهما يدينان ديننا واضحا لدريدا ، ولكن دي مان يطور فيهما مصطلحه الخاص . ويدور أول هذين الكتابين حول مفارقة مؤدها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدي ، فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التي تؤدي إليها . إن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش Lukacs بلانشو Blanchot ، بوليه Poulet) يدون مدفوعين ، بصورة غريبة ، إلى أن يقولوا شيئا يختلف عما قصصوا إلى قول . وهم لا يتوصلون إلى تحقيق استبصاراتهم إلا لأنهم " في قبضة هذا العمى الغريب " وعلى سبيل المثال ، فنن النقاد الجدد في أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوي organic Form (٢١) ، وهي الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعي . ولكن بدل أن يكشف

هؤلاء النقاد في الشعر وحدة العالم الطبيعي وتلاحمه ، فإنهم اكتشفوا معاني متعددة الأوجه . و " في نهاية المطاف تحول هذا النقد الذي يبحث عن نقد للالتباس والتعدد في المعنى " . وهكذا تبدو اللفظة

٢١ (مفهوم يرجع إلى كولردج (١٧٧٢ - ١٨٢٤) الذي فسر العملية الإبداعية تفسيراً يجعل العمل الأدبي - خاصة الشعر - يبدأ " بذرة " في الخيال الأبداعي للاديب ، وتتمو البذرة على غير وهي منه بتشبعها بعناصر مختلفة خارجه . وقد استند النقاد الجدد ، في الولايات المتحدة ، إلى هذا المفهوم ، وذلك في تأكيدهم أن مهمة النقد الأولى هي الاهتمام بوحدة العمل الأدبي ، فلجأوه وعناصره لا يمكن بحثها منفردة ، لارتباطها بالعلائق الوثيق ، في داخل ما يسمى بالشكل العضوي

الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المائلة لوحدة الموضوع

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى يبسرهما انزلاق لاشعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر ، فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير ، وتؤدي رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور " الدائرة الهرمنيوطيقية " hermeneutic circle للتفسير ، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل ، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر . هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج " الشكل " الأدبى . ولكن الخلط بين " دائرة التفسير " هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) . كانه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها .

ويطرح دى مان تساؤلات حول التمييز بين " الفلسفة " و " الأدب " وبين " المعنى الحقيقى " (٢٢) و " المجازى " ، وهى تساؤلات توازى الشكوك التى أثارها ديريدا حول التمييز بين الكلام والكتابة . فالفلسفة لا يمكن أن تكون فلسفية إلا إذا تجاهلت أو أنكرت خاصيتها النصية ، وهى تؤمن أنها تقف بمعناى عن هذا التحريف . وتتنظر الفلسفة إلى الأدب على أنها خيال محض أو خطاب يحكمه " المجاز " . ويضع ديريدا الفلسفة " فى حالة كشط " (الفل~~ك~~شة) (٢٣) عن طريق نقض التراتب الذى يقع فيه الأدب موقعا أدنى من الفلسفة ، فالفلسفة نفسها تحكمها البلاغة ، وإن ظلت شكلا متميزا من أشكال " الكتابة " (مارلنا نرى " الفلسفة " تحت علامة الكشط) . ولكن قراءة الفلسفة بوصفها أدبا لا

(٢٢) " المعنى الحقيقى " يستخدم - فى هذا السياق - بدلالته البلاغية القديمة التى تجعله مقابلا (مناقضا) للمعنى المجازى .

(٢٣) (الفل~~ك~~شة) هذا الشكل جزء من النص ، لأنه هو " الكشط " erasure

تمنعنا من قراءة الأدب بوصفه فلسفة ، ويرفض ديريديا تأكيد تراتب جديد يعلو فيه الأدب على الفلسفة ، وإن كان بعض المنتمين إلى مدرسته يقع في هذا التفكير المنحاز . وبالمثل ، نكشف أن اللغة " الحقيقية " هي في الواقع لغة " مجازية " نسينا مجازيتها . ولكن ذلك لايعنى استبعاد مفهوم الحقيقي وإنما يعنى تفكيكه فحسب ، فهو يظل مفهوما فاعلا ، ولكن في حالة كشط .

ويطور دي مان في كتابه " أمثولات القراءة " نمطا " بلاغيا " من التفكير كان قد بدأه في كتابه " العمى والبصيرة " . و " البلاغة " هي المصطلح الذي يشير إلى فن الإقناع ، ولكن إهتمام دي مان منصب على نظرية " المجاز " التي تصحب البحوث البلاغية ، فالمجاز يتيح للكاتب أن يقول شيئا آخر ، كأن يستبدل علامة بأخرى (استعارة) أو ينقل معنى من علامة في سلسلة إلى أخرى (كناية) .. الخ والمجاز يتخلل اللغة ممارسا قوة تزعزع المنطق ، ومن ثم تنفى إمكان الاستخدام الحقيقي المباشر أو الإشاري للغة . وأية ذلك أنى أجيب عن السؤال (شاي أم قهوة ؟) بقولي : (ما الفارق ؟) . وسؤالي البلاغي في الإجابة .

(الذي يعنى : ليس هناك فرق فيما أختار) يناقض منطق المعنى " الحقيقي " لسؤالي (ما الفارق بين الشاي والقهوة ؟) . ويوضح دي مان أنه كما تنتج الاستبصارات النقدية عن العمى النقدي ، فإن الفقرات التي تعبر عن تفكير نقدي مباشر أو العبارات الموضوعية (التيمية) thematic في النصوص الأدبية تعتمد على كبت المعانى الضمنية للبلاغة المستخدمة في مثل هذه الفقرات ويضع دي مان نظريته بقراءة دقيقة لمجموعة من النصوص ، ذاهبا إلى أن آثار اللغة والبلاغة هي التي تمنع التمثيل المباشر للواقع ، وهو يتابع نيتشة في الاعتقاد بأن اللغة مجازية في المحل الأول وليست إشارية أو تعبيرية ، وأنه لا توجد لغة أصلية غير بلاغية ، مما يعنى أن الإشارة دائما تشوبها خاصية المجاز . ويضيف أن " النحو " هو الطرف الثالث الذي يدفع المعنى الإشاري المباشر إلى الشكل

المجازى (وهو موضوع لا نستطيع الخوض فى تفاصيله فى هذا المقام).

ويطبق دى مان هذه الحجج على النقد الأدبى نفسه، فالقراءة دائما "إساءة للقراءة" misreading بالضرورة لأن المجازات tropes تتدخل حتما بين النصوص النقدية والأدبية. والكتابة النقدية تتطابق أساسا مع المجاز الأدبى الذى نطلق عليه "الأمثلة" allegory ، فهى مساق من العلاقات يقف على مبعده من مساق آخر من العلامات، ساعيا الى أن يحل محله. وهكذا يعود النقد - شأنه فى ذلك شأن الفلسفة - إلى الخاصية النصية العامة للأدب. ولكن إلام تؤدى "إساءة القراءة" هذه؟ يعتقد دى مان أن بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطيء ، فإساءة القراءة الصائبة هى التى تحاول أن تستوعب، لا أن تمنع، إساءات القراءة الحتمية التى تنتجها كل لغة. ويمكن فى قلب هذه الحجة اعتقاد مؤداه أن النصوص الأدبية تفكك بناءها بنفسها self- deconstructing ، فالنص الأدبى "يؤكد سلطة نمطه البلاغى الخاص وينكرها فى أن". وليس للنقاد المهتم بالتفكيك - والأمر كذلك - من عمل سوى مساندة العمليات الذاتية للنص، وإذا نجح الناقد فى القيام بهذا التواطؤ أمكنه تحقيق إساءة قراءة صحيحة.

إن النهج النقدى الدقيق والمتعمق الذى يسير عليه دى مان لا يتضمن إنكاراً فعلياً للوظيفة الإشارية للغة، (وإنما يكتفى بوضع الإشارة "تحت الكشط"). ولكن يبدو أن النصوص لا تنبثق أبداً من نصيتها، فإن هناك بعض الصواب فيما لا حظه تيرى ايجلتون Terry Eagleton على حركة التفكيك فى أمريكا (خصوصاً عند دى مان) من أنها حركة تواصل طريق حركة النقد الجديد New Criticism فى إلغائها التاريخ ولكن بوسيلة أخرى. وإذا كان النقاد الجدد يحنطون النص فى "شكل" يحميه من التاريخ، فإن أنصار التفكيك يفرقون التاريخ فى محيط امبراطورية متسعة للأدب، ناظرين إلى المجاعات والثروات، مباريات كرة القدم والكعك

المسكر على أنها "نص" آخر لا يمكن تحديده بعد، صحيح أن حركة التفكيك لا يمكنها، نظرياً، تأسيس تراتب النص / التاريخ ولكنها - على المستوى التطبيقي - لا ترى سوى النص.

ويتخذ النمط البلاغى لما بعد البنيوية أشكالاً متنوعة، ففي ميدان علم التاريخ يحاول هايدن وايت Hayden White القيام بتفكيك جذرى لكتابات المؤرخين المشهورين ويذهب فى كتابه "مجازات الخطاب" (١٩٧٨) إلى أن المؤرخين يؤمنون بأن ما يروونه موضوعى، ولكن رواياتهم لا يمكن أن تفر من خاصية النصية مادامت تتضمن بنية، ذلك لأن "خطابنا ينحود دائماً إلى الانفلات من معطياتنا متوجهاً إلى أبنية الوعي التى نحاول أن نستوعب بها هذه المعطيات". وفى كل حالة ينشأ فيها مبحث علمى جديد، يكون لزاماً عليه إثبات التطابق بين لغته الخاصة والموضوعات المنتمية إلى ميدان بحثه. ولكن ذلك لا يتم بواسطة الحجة العقلية بل "بحركة قبل مجازية، تكون أقرب إلى المجاز منها إلى المنطق". وعندما يقوم المؤرخ بتنظيم مواد دراسته فإنه يطوعها باستخدام غير معلن لما اسماء كينيث بيرك Kenneth Burke "المجازات الرئيسية الأربعة"، وهى الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والسخرية، فالتفكير التاريخى لا يتحقق إلا من خلال المجازات. ويتفق وايت White مع بياجييه Piaget على أن الوعي المجازى قد يكون جانباً من النمو السيكولوجى السوى، ويمضى وايت بعد ذلك إلى اختبار كتابات المفكرين البارزين (فرويد، وماركس، وأى . ب . طومسون وغيرهم) ليظهر أن "معرفتهم الموضوعية" أو "حقيقتهم التاريخية العينية" تتشكل دائماً بواسطة هذه المجازات الرئيسية .

ولقد استخدم هارولد بلوم Harold Bloom المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الإعجاب. ومع أنه من أساتذة جامعة ييل فإن نزعتة "النصية"، أقل جنزية من دى مان أو هارتمان، إذ يظل يعالج الأدب

بوصفه مجالا خاصا في البحث. ولكنه استطاع أن يجمع، بجرأة واضحة، بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدي والصوفية القبلانية. وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ ميلتون- الذي هو أول شاعر "ذاتي" بحق- ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين في الزمن، ويخشون، نتيجة لظهورهم المتأخر في التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة، ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة، فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هي تتخلق دائما في علاقة بغيرها. وإذا كان الشاعر المتأخر في الزمن لابد له من الدخول في معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة. وتلك المعركة تتضمن إسائة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد. هذا "التواطؤ الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التي يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصلي، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل أبداع.

والكتابات القبلانية (النصوص العبرانية الربانية التي تكشف المعانى الباطنة في العهد القديم) هي أمثلة مشهورة لنصوص قديمة مراجعة، إذ يعتقد بلوم أن الصيغة التي وضعها اسحاق لوريا في القرن السادس عشر للصوفية القبلانية هي نموذج مثالي للطريقة التي كان يراجع بها الشعراء اللاحقون الشعراء السابقين في شعر ما بعد النهضة. وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة : التقييد -limi- tations (اتخاذ نظرة جديدة) والاستبدال (احلال نظرة بأخرى) والتمثيل (استعادة المعنى). وعندما يكتب شاعر فحل فإنه لايفتك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية (ديالكتيكية)، وذلك في تصارعه مع الشعراء الفحول في الماضي (وأنا أترك عامدا عبارات بلوم الدالة على الذكورة مكشوفة).

ويصف بلوم في كتابه "خارطة لإسائة القراءة" (١٩٧٥)

الكيفية التي ينتج بها المعنى في "صور ما بعد عصر التنوير، بواسطة اللغة التي استخدمها الشعراء الفحول في دفاع مضاد للغة شعراء الفحول السابقين واستجابة لها في أن". والمجازات tropes و"الدفاعات" defences أشكال قابلة للتبادل في "معدلات المراجعة" re-visionary ratios ، إذ يتغلب الشعراء الفحول على قلق التأثير "anxiety of influence" بأن يتبنوا سته أشكال من الدفاع النفسي على نحو منفصل أو متعاقب . هذه الأشكال تبدو في شعرهم ستة أنواع من المجاز تنبئ للشاعر الابن الانحراف عن قصائده أبيه الأب، وهي السخرية irony، المجاز المرسل synecdoche ، والكناية metonymy ، والإغراق hyperbole ، والإثبات بالنفي litotes ، والاستعارة metaphor ، والكناية بالصفة metalepsis . ويستخدم بلوم ست كلمات قديمة لوصف الأنواع الستة من العلاقات التي تقوم بين نصوص الآباء والأبناء (معدلات المراجعة) هي : المخالفة clinamen ، والتفصيل tessera ، والهجر kenosis ، وحسن الاتباع daemonisation ، والمران askesis ، والتحرير apophrades . أما المخالفة فهي "انحراف" swerve يقوم به الشاعر ليبرر اتجاهها جديدا (اتجاهها كان لابد للاستاذ من اتباعه أو عدم اتباعه) مما يعنى الانتهاك المتعمد لتفسير الشاعر الأسبق. والتفصيل بالتشهير، حيث يتناول الشاعر اللاحق مواد القصيدة السابقة كما لو كانت كسراً تحتاج إلى لمسة يدي الشاعر اللاحق، والمخالفة (معدلات المراجعة) تتخذ الشكل البلاغي للسخرية (مجاز الكلام وليس مجاز الفكر)، وهي الدفاع النفسي الذي يطلق عليه مصطلح "التشكل المضاد" reaction - Formation ، فالسخرية هي أن تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر مختلفاً (أحياناً النقيض). ويتم التعبير عن المعدلات الأخرى - بدورها - بوصفها مجازاً ودفاعاً نفسياً على السواء (التفصيل = المجاز المرسل = الانقلاب على النفس، الخ). ولكن بلوم لا يعطى ميزة للبلاغة

فى قراءته كما يفعل دى مان de Man ووايت White. ولعل الألق أن نطلق على منهجه اسم منهج "نقدى نفسى".

وهو يهتم اهتماما خاصا بقصائد "الأزمة" الرومانسية عند وردزورث وشيللى Shelley وكيٲس Keats وتينسون Tennyson، حيث تمر كل قصيدة بمراحل للمراجعة، تعمل كل مرحلة منها عبر أزواج من معدلات المراجعة، فتبدو قصيدة شيللى "أنشودة إلى الريح الغربية" - على سبيل المثال - فى حالة عراك مع قصيدة وردزورث "الخلود" على هذا النحو: المقطعان الأول والثانى هما انحراف / تفصيل، والمقطع الرابع ترك / حسن اتباع، الخامس مران / تحرير. ولكن لابد من دراسة القسم الثالث من "خارطة لإساعة القراءة"، للوصول إلى إدراك كامل لمنهج بلوم فى النقد.

أما جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman فكان مرتبطا بالنقد الجديد ولكنه مرع إلى حركة التفكير بانغماس فرح، وترك فى أعقابهِ مجموعة شديدة التناثر من النصوص المجزأة التى تم جمعها فى كتب "ما وراء الشككية" Beyond Formalism (١٩٧٠) و"قدر القراءة" The Fate of Reading (١٩٧٥) و"النقد فى البرية" Criticism in the Wilderness (١٩٨٠). وهو يشبه دى مان فى نظريته إلى النقد بوصفه شيئا داخلا فى الأدب أكثر من كونه خارجا عنه؛ ولكنه يجعل من هذه النظرة مبررا لما يبدو أنه قام به من أتلاف عشوائى لنصوص أخرى (أدبية وفلسفية وشعبية) لكى ينسج منها خطابا الخاص، إذ يكتب فى أحد المواضع - على سبيل المثال- عن خشونة وقراءة أمثولات Parables المسيح التى خفف حدتها "علم التأويل القديم" الذى كان ينحو منحى الإدماج أو التوفيق" كما فى بيت الشاعر جون دون Donne عن "عنكبوت الحب" الذى يعيد تجسيد كل شيء. وقد اختار عبارة جون دون نتيجة لما توصى به من تداعيات، فإذا كانت "إعادة التجسيد" Transubstantiation تستخدم استعاريا فى قصيدة عن الحب، فإن هارتمان يستثير

إحياءاتها الدينية، فطريقته في الإدماج تلتقط الإحياءات التجسدية في لفظ "إعادة التجسيد". وبذلك يلغى أو يتجاهل بطريقة جزافية المعنى المرتبط بالسلم (في عصر دون) للعنكبوت. ومثل هذه الاشارات الناقصة الهضم تتخلل الكثير من قراءات هارتمان النقدية وتعقدها. ولكن عدم اكتمال القراءة يعكس وجهة نظره التي ترى أن القراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى انتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن "التناقضات والالتباسات"، وذلك لكي يغزو الخطاب "الأدبي قابلا للتفسير بجعله أقل إدعانا للقراءة". وما دام النقد الأدبي هو في داخل الأدب فإن عليه أن يكون، كالأدب، غير قابل للقراءة.

ويتنمر هارتمان على النقد الشائع المقبول من الدارسين المتابعين لتقاليد أرنولد (نقد "اللطافة والنور"). وهو بصورة أعم يأخذ بالاتجاه السائد في حركة ما بعد البنيوية "حورفض طموح العلم إلى السيطرة على... موضوعه (النص، النفس) بواسطة صيغ تكنوقراطية تنبؤية ذات طابع سلطوي"، ولكنه يتشكك - بالمثل - في التحليق التأملية التجريدية للناقد الفيلسوف الذي يحلق عاليا ليلامس نصوصه الفعلية. ومن هنا كان نقده الخاص نو الطابع المعتدل في تأمليته والمفرط في نصيته محاولة توفيقية. وهو يعجب بالنظرية الراديكالية لديريدا بقدر خوفه منها. ويتحمس للإبداعية التي امتدى إليها النقد حديثا، ولكنه يقف مترددا قرب الهاوية المنقفرة التي تهدد هذا النقد بالإغراق في القوضى. ولقد وصفه فنسنت ليتش Vincent Leitch بأنه أشبه بمن يسترق النظر إلى الحدود، فيراقب العابرين أو يتخيلهم ويحذر من الخطر. ومع ذلك فلا مفر من القول إن اغراء المتعة النصية يخفف من شكوك هارتمان الفلسفية. تأمل - مثلا - هذا الاقتباس من مناقشته لبحث ديريدا بعنوان Glas حيث يورد فقرات من كتاب جينيه "يوميات اللص":

ان Glas إذن هو "يوميات اللص" التي كتبها ديريدا نفسه،

فهو كتاب عن لاموت السرقة الوجودي للكتابة. فالكتابة دائما سرقة للوجوس أو تلفيقه. وتعيد السرقة توزيع الوجوس بواسطة مبدأ جديد من العدل... كما تتوزع البنور المتطاييرة للأزهار. والملكية، حتى في شكل اسم العلم، ليست مشروعة. والكتابة هي فعل اجتياز حدود النص، أو جعله غير متعين. أو إلقاء الظلال على ما هو واضح كالظهيره. (٢٤).

كان ج. هيلز ميللر J. Hillis Miller من النقاد المتأثرين تأثرا عميقا في الستينيات بالنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف (انظر الفصل الخامس). وقد تركز عمله منذ عام ١٩٧٠ حول تفكيك القص (خصوصا في كتابه عن "القص والتكرار: سبع روايات انجليزية"، عام ١٩٨٢). وقد بدأت هذه المرحلة ببحث ممتاز قدمه عن ديكنز عام ١٩٧٠، يتبنى فيه نظرية ياكوبسون عن الاستعارة والكناية (انظر الفصل الثالث). وهو يبدأ باظهار كيف أن واقعية "اسكتشات بقلم بوز" (٢٥) BOZ ليست نتيجة للمحاكاة بل المجاز، فبوز ينظر الى شارع مونماوث ويرى "أشياء، مصنوعات انسانية، شوارع، مباني، عربات، ملابس قديمة في المحلات". هذه الأشياء تشير كناية الى شىء غائب يستدل عليه بوز بها (فيستدل على الحياة التي كانت لهذه الأشياء وبها). ولكن نقد ميللر لا ينتهي بهذا التحليل البنيوي نسبيا لواقعية ديكنز، فهو يظهر الكيفية التي تنبعث بها ثياب الموتى الكنائية حية في عقل بوز عندما يتخيل لابسيها الغائبين: "الصداري تتدافع في لهفة لأن ترتدى". هذا التبادل الكنائي بين الشخص وما يحيط به (منزل، ممتلكات... الخ) هو "أساس الاستبدالات الاستعارية المتكررة في قص ديكنز". الكناية تؤكد ارتباطا بين الملابس

(٢٤) في الاقتباس الأصلي تلاعب بكلمات فرنسية متشابهة الصوت مختلفة المعنى، مثل nome-Propre-non propre و midi,mi-dit.

(٢٥) بوز BOZ هو الاسم القلمي لديكنز في بداية حياته الأدبية.

واللابس والاستعارة توحى بمشابهة بين الإثنين، وتتصل الملابس واللابسون بواسطة السياق أولاً، ولكن عندما يبهت السياق - ثانياً - فإن الملابس تستبدل باللابسين، ويلحظ ميللر نزعة قصصية واعية بذاتها على نحو أوضح فى ولم ديكنز بالاستعارة المسرحية، حيث يصف سلوك الأفراد غالباً بوصفه محاكاة لأساليب مسرحية أو أعمال فنية، فتؤدى شخصية من الشخصيات "قطعة تثير الإعجاب لبانتوميم جاد"، أو "تتكلم فى همس مسرحى"، وتبدو بعد ذلك "كأنها شبح الملكة آن فى مشهد الخيمة من مسرحية ريتشارد"، أى أن هناك تأجيلاً نهائياً للحضور، فكل شخص يقلد أو يكرر سلوك شخص آخر حقيقى أو خيالى، وتشجع العملية الكنائية على القراءة الحرفية، (هذه لندن) فى الوقت الذى تكشف عن مجازيتها الخاصة، وبذلك نكتشف أن الكناية قصصية بنفس درجة الاستعارة، والواقع أن ميللر يفكك التضاد الأسمى الذى أقامه ياكوبسون بين الكناية "الواقعية" والاستعارة "الشعرية"، ويرى أن "التفسير الصحيح" لكليهما هو التفسير الذى ينظر إلى "المجاز بوصفه مجازياً، فكلاهما يدعو إلى انحراف فى التفسير يضيف أهمية جوهرية على ما هو فى الواقع مجرد أخيلة لغوية فحسب". ومهما كانت درجة استعارية الشعر فإنه عرضة للقراءة الحرفية، وفى الوقت نفسه فإن الكتابة الواقعية - مهما كانت كنائيته - تقبل "القراءة المجازية الصحيحة التى ترى هذه الكتابة خيالا أكثر منها محاكاة، ولكن يمكن القول إن ميللر - هنا - يقع فى خطأ النقض الناقص للتراتب الميتافيزيقى بين (الحقيقى / المجازى). إذ عندما يتحدث عن "تفسير صحيح"، وعن "انحراف فى التفسير" تنطبق عليه اعتراضات جيرالد جراف Gerald Graf على التفكير، كما طرحها (فى كتابه "الأدب ضد نفسه" ١٩٧٩) حين ذهب إلى أن ميللر "يقضى على مجرد امكانية اللغة فى الإشارة إلى العالم". ومن ثم فهو يفترض أن كل نص (وليس نصوص ديكنز فحسب) يضع مسلماته موضع الشك .

يحتوى كتاب بريارا جونسون Barbara Johnson عن "الاختلاف النقدي" (١٩٨٠) على قراءات دقيقة نيرة للأدب والنقد من وجهة النظر التفكيكية حيث توضح أن النصوص الأدبية والنقدية على السواء تنتج "شبكة من الاختلافات التي تغوى القارئ بوعد الفهم". وأية ذلك أن رولان بارت فى S/Z يحدد "الاختلاف" الذكري / الأنثوي فى قصة بلزاك "ساراسين" (انظر ما سبق) ويميط اللثام عنه، ويبدو أن بارت - بتقطيعه الرواية القصيرة إلى وحدات للقراءة - يقاوم أية قراءة كلية لمعنى النص من منظور النزعة الجنسية. وتكشف جونسون عن أن قراءة بارت تعطى أهمية كبيرة، برغم ذلك، "للخصاء". كما أن تمييزه بين نص "القراءة" ونص "الكتابة" يناظر تمييز بلزاك بين المرأة المثلى (زامينيل كما يراها ساراسين) والخصى (زامينيل فى الواقع)، وهو ما يعنى أن زامينيل تشبه الوحدة الكاملة للنص المقروء كما تشبه تفتت النص الكتابي المجزأ وتذبذبه.

ومن الواضح أن منهج بارت فى القراءة ينحاز إلى "الخصاء" (التمزيق)، فصورة ساراسين عن زامينيل صورة ذات أساس نرجسى: إذ إن كمالها (المرأة الكاملة) هو النظير المساق للصورة الذكرية الذاتية لساراسين، أى أن ساراسين يحب "صورة فقدان ما يظن أنه يملكه". والمفارقة اللافتة أن الخصى خارج الاختلاف بين الجنسين وممثل لحرفية التماثل الوهمى بينهما فى أن، ولذلك فإن زامينيل تدمر ذكورة ساراسين الباعثة للثقة فى نفسه بإظهار أنها مبنية على الخصاء. والملاحظة الأساسية لجونسون على قراءة بارت لقصة بلزاك هى أن قراءته للقصة تفصح عن حقيقة الخصاء، فى الوقت الذى لا تنطق فيه قصة بلزاك هذه الحقيقة. وتلك قراءة يختزل بها بارت "الاختلاف" ويحيله إلى "وحدة". ولا توجه جونسون هذه الملاحظة على سبيل النقد لبارت، بل تقدمها نموذجا لاحتية عمى البصيرة النقدية (إذ استخدمنا مصطلح دى مان).

الخطاب والقوة: ميشيل فوكو والوارد سعيد :

هناك اتجاه مغاير في فكر ما بعد البنيوية يؤمن أنصاره بأن العالم شيء أكبر من أن يكون مجردة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية تتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الإيديولوجية في جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هتلر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها مستغلا قوة الخطاب، فمن العبث معالجة الناتج كما لو كان مجرد شيء يقع ببساطة داخل خطاب، إذ الواضح أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب، وأن هذه القوة لها آثار فعلية .

ويرجع هذا الاتجاه في أصله الفكري إلى الفيلسوف الألماني نيتشة Nietzsche الذي قال إن البشر يقررون ما يريدون لأنفسهم أولا ثم يكتفون الحقائق مع أهدافهم: "إن الإنسان - في نهاية المطاف- لا يجد في الأشياء إلا ما جلبه هو إليها"، وكل معرفة تعبير عن "إرادة القوة". ويعني ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية، ولا يعترف الناس بصدق أية نظرية فلسفية أو علمية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة، كما تحددها السلطات الفكرية أو السياسية السائدة في مرحلة من المراحل، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة في ذلك المجتمع.

ولا يختلف ميشيل فوكو Michel Foucault (٢٦) عن غيره من مفكرى ما بعد البنيوية فى النظر إلى الخطاب discourse (٢٧)

(٢٦) هناك مجموعة من كتب فوكو قد ترجمت إلى العربية منها:

- نظام الخطاب، ترجمة محمد سيلا، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤.

- حقريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت- الدار

البيضاء ١٩٨٧.

- الكلمات والأشياء ، ترجمة مطاع صفدى وسالم يفوت ويدر الدين عرويكى وجورج

أبى صالح وكمال اسطفان، وشارك فى المراجعة جورج زيناتى، مركز الإغاء القومى، بيروت ١٩٩٠.

وقد ترجم حوله كتابان :

- جيل دولز: المعرفة والسلطة، منخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى

العربى، الدار البيضاء ١٩٨٧.

- لويير دريفوس وول رابينوف: ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبى

صالح، مركز الإنماء ١٩٨٩.

(٢٧) يشير مصطلح الخطاب إلى الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظاما

متتابعاً تسهم به فى نسق كلى متفاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل فى خطاب بعينه لتشكيل نصا مفردا، أو تتألف النصوص نفسها فى نظام متتابع لتشكيل خطابا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض معينة. وإذا كان "تحليل الخطاب" محور مهم من محاور علم اللغة التسميى (أو "التوزيى") هند ز. هاريس وتلامذته، فإن مفهوم الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة، كإداة للتحليل، مع إسهام إميل بنفينيست فى كتابه "مشكلات علم اللغة العام". ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن البنيوية. ومن هنا، يتخذ الخطاب معنى متميزا فى كتابات فوكو، فيفقد مجموعة من "المنطوقات" التى تنتهى إلى تشكيل واحد، بتكرر على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يفوق معه "الخطاب" جزءا من التاريخ، جزء هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه.

بوصفه نشاطا انسانيا مركزيا، ولكنه لا يراه "نصا عاما" كونيا، أو بحرا هائلا من الدلالة، فهو يهتم بالبعد التاريخي من التغيير الخطابي، ذلك لأن ما يمكن قوله يتغير من حقبة إلى أخرى. إن النظرية في العلم لا يعترف بها في عصرها إذا لم تتوافق مع اجماع القوة في المؤسسات والأجهزة الرسمية للعلم، كما كان الشأن في نظريات مندل عن الوراثة، تلك التي لم تصادف سوى أذان صماء في الستينيات من القرن التاسع عشر، وظلت مغلنة في "الخواء"، تنتظر القرن العشرين ليتم الاعتراف بها، مما يعنى أنه ليس يكفى أن نقول الحقيقة بل علينا أن نكون "فيها".

ولقد وجد فوكو في عمله المبكر عن الجنون أن من الصعب ايجاد أمثلة لخطاب "المجنون" (إلا في الأدب عند دي صاد de Sade و أرتوا Artaud). وانتهى إلى أن القواعد والإجراءات التي تحدد ما هو سوى أو عقلاني تنجح في إخراس ما يخرج عنها (بخالفها) فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى "الأرشييف" المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهي وإلا أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون أو أرغموا على الصمت. ولا يؤدي هذا التسلط الخطابي نوره عن طريق الاستبعاد فحسب، بل أيضا عن طريق الخلخلة rarefaction (فكل ممارسة تضيق من محتواها ومعناها إذ تقتصر على التفكير من خلال "المؤلف" و "المبحث العلمي"، فحسب). وأخيرا، هناك النواهي الاجتماعية، وبوجه خاص قدرة النظام التعليمي على تشكيل العقول، التي تحدد ما هو معقول وما ينتمى إلى مجاله العلمي.

وتظهر كتب فوكو - خصوصا "الجنون والحضارة" (١٩٦١) و

"ميلاد العيادة" (١٩٦٣) و"نظام الأشياء" (٢٨) (١٩٦٦) و"النظام والعقاب" (١٩٧٥) و"تاريخ النظرة إلى الجنس" (١٩٧٦) - أن أشكالا متبانية من "المعرفة" عن الجنس والجريمة والعلاج النفسى والنواء قد ظهرت ثم حلت أشكال أخرى محلها. وهو يركز على التحولات الأساسية التى حدثت فيما بين الحقب. ولكنه لا يقدم تعميمات بشأن التقسيم إلى حقب، بل يتتبع السلاسل المتداخلة من المجالات غير المتصلة، فالتاريخ هو هذا الامتداد المنقطع من الممارسات الخطابية. وكل ممارسة هى مجموعة من القواعد والاجراءات التى تحكم الكتابة والفكر فى مجال بعينه. هذه القواعد تسود عن طريق الاستبعاد والتنظيم. وتشكل المجالات مجتمعة "أرشيف" الثقافة أو "لا وعيها الموجب".

ورغم أن تنظيم المعرفة يرتبط غالبا بأسماء أفراد (مثل أرسطو وأفلاطون وتوما الاكوينى وجون لوك.. الخ) فإن مجموعة القواعد البنائية التى تشكل مختلف مجالات المعرفة تتجاوز تماما أى وعى فردى، وينطوى تنظيم الباحث المعرفية على قواعد محددة بكل دقة لإدارة المؤسسات وتدريب الدارسين ونقل المعرفة. وإرادة المعرفة التى تظهر فى هذا التنظيم هى قوة غير شخصية. ونحن لا نستطيع معرفة أرشيف عصرنا قط، لأن هذا الأرشيف هو اللاشعور الذى نتحدث منه، أما أى أرشيف سابق علينا فنحن لانستطيع فهمه إلا بسبب اختلافنا وتباعدا التام عنه. مثال ذلك أننا حين نقرأ أدب عصر النهضة الأوربية، نلاحظ فى أحيان

(٢٨) ذلك هو عنوان الترجمة الانجليزية التى أثارها الناشر الأمريكى (بالاتفاق مع فوكو) على العنوان الفرنسى الاصلى وهو الكلمات والأشياء الذى صدر فى باريس عن دار جاليمار عام ١٩٦٦، وصدرت ترجمته الانجليزية التى وضع لها فوكو مقدمة خاصة عام ١٩٧٠ عن دار الباثيون فى نيويورك. وكان السبب الأول وراء تغيير العنوان راجعا إلى تخوف الناشر الأمريكى من إختلاط الكتاب بكتابين آخرين - على الأقل - يحملان العنوان نفسه باللغة الانجليزية. وعدم تنبيه المؤلف على ذلك أمر يدخل فى عدم الدقة.

كثيرة ثراء لعبته اللغوية ووفرتها. ويكشف فوكو - في كتابه "نظام الأشياء" - أن التشابه في ذلك العصر لعب دورا مركزيا في بنية كل معرفة، فكل شيء كان يردد صدى شيء آخر، ولم يكن هناك شيء بذاته. وذلك ما نراه بكل وضوح في شعر جون بون الذي لا يستقر عقله على موضوع واحد، بل يعاود الرواح والغدوما بين الروحي والمادي، والانساني والرباني، والكلّي والفردى، ففي قصائده "ابتهالات" يصف أعراض الحمى التي كادت أن تقضى عليه بمصطلحات كونية، رابطا بين الكون الصغير (الانسان) والكون الكبير (العالم)، على نحو غدت معه رعشاته "هزات أرضية"، وأغماءاته "كسوفات للشمس"، وتنفسه المحموم "نجوم متلهية". إننا نستطيع أن نرى - من موقفنا الحديث - مختلف أنواع التناظر التي تشكل خطابات عصر النهضة، ولكن كتاب ذلك العصر كانوا ينظرون ويفكرون من خلالها، ومن ثم لم يكن في وسعهم رؤيتها كما نراها نحن.

ويتابع فوكو نيتشة في انكاره إمكان امتلاك معرفة موضوعية بالتاريخ. فهو يرى أن الكتابة التاريخية ستظل دائما تقع في شراك المجاز، ولا يمكن أن تصبح علما قط. وذلك ما يؤكد جيفرى ميلمان - Jeffrey Mehlmán - في كتابه "الثورة والتكرار" (١٩٧٩) حيث يوضح أن ماركس في كتابه "الثامن عشر من بروميتر" يصور "ثورة" لويس نابليون بوصفها "تكرارا هزليا" لثورة عمه (٢٩). وفي رأي ميلمان أن الوصف التاريخي الذي قدمه ماركس يقر باستحالة المعرفة، وعدم وجود شيء سوى ذلك المجاز العبثي الذي هو "التكرار". أما فوكو فإنه لا يتناول الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلفون لاضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة، فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء

(٢٩) يقصد نابليون بوناپرت .

فى السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو "عنف ممارسه على الأشياء". أما دعاوى الموضوعية التى تقال لحساب خطابات معينة فهى دعاوى زائفة دائماً، إذ ليس هناك خطابات "صادقة" بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى .

وأهم أتباع فوكو المتميزين فى أمريكا هو إدوارد سعيد (٢٠) الذى يجذبه وضعه الفلسطينى إلى الصيغة النيئشوية التى وضعها فوكو لما بعد البنىوية، لأنها صيغة تتيج له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية الفعلية، فهو فى كتابه "الاستشراق" يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق، تلك الصورة التى صاغتها أجيال من المشتغلين بالعلم، تنتج أساطير عن كسل الشرقيين وخداعهم ونزعتهم اللاعقلية. ويتبع إدوارد سعيد منطق نظريات فوكو بتحديه هذا الخطاب الغربى عن الشرق، فليس ثمة خطاب ثابت لكل الأزمنة، وإنما الخطاب سبب ونتيجة على السواء، وهو لا يستخدم القوة فحسب بل يستثير المعارضة .

وفى المقال الذى يتصدر عنوانه كتاب "العالم ، والنص ، والناقد" (٢١) (١٩٨٣) يستكشف إدوارد سعيد دنيوية worldliness النصوص، رافضاً النظرة التى ترى أن الكلام فى العالم بينما النصوص متباعدة عن العالم ليس لها سوى وجود سيمى فى أذهان النقاد. وهو يرى أن النقد فى الفترة الأخيرة يغالى فى "لامحدودية" التفسير ، لأن هذا النقد يقطع الصلات بين النص والواقع. ولكن حالة أوسكار وايلد توحى لإدوارد سعيد بأن كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل، فلقد حاول وايلد خلق عالم مثالى للأسلوب، يلخص فيه الوجود كله فى حكمة ساخرة

(٢٠) قدم كمال أبو ديب ترجمة متميزة لكتاب إدوارد سعيد "الاستشراق"، مع مقدمة لافتة، عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨١ .

(٢١) هناك عرض قيم لهذا الكتاب قدمته فريال غزول بعنوان "إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد" (١٩٨٣) فى مجلة فصول، القاهرة ديسمبر ١٩٨٣ .

مركزة (ابجرام). ولكن الكتابة جرت إلى الصراع مع العالم "السوى" normal في النهاية، فقد أدانت رسالة وقعها، وأصبحت الوثيقة الأساسية في دعوى جنائية أقامتها الدولة، مما يؤكد أن النصوص "بنيوية" إلى أبعد حد، وأن استخدامها وتناجها وثيق الصلة بكل من الملكية والسلطة والقوة وفرض القوة .

ولكن ماذا عن قوة الناقد؟ يذهب انوارد سعيد إلى أننا عندما نكتب مقالا نقديا يمكن أن ندخل في علاقة أو أكثر من بين علاقات متعددة مع النص والمتلقي. فالمقال يمكن أن يقف بين النص الأدبي والقارىء، أو يتخذ جانب واحد منهما، وي طرح أنوارد سعيد سؤالا مهما بشأن السياق التاريخي الحقيقي للمقال : "ما منزلة كلام المقال أزاء الواقع وفيه وبعبدا عنه، ذلك الواقع الذي هو حلبة النشاط والحضور التاريخي اللانصى الذى يحدث على نحو متزامن مع المقال نفسه؟" وبعبارة السؤال ملتوية بلا داع (المراد منها ببساطة: "ما علاقة المقال بسياقه؟") لأن فكر ما بعد البنيوية يستبعد "اللانصى"، وكلمات السؤال (الواقع واللانصى والحضور) بمثابة تحد لما بعد البنيوية. ولا يكتفى انوارد سعيد بذلك بل يمضى لي طرح هذا السؤال الخاص بالسياق على نظرية فوكو المعروفة ليؤكد أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى المصمت لنص من نصوص الماضى بل عليه أن يكتب دائما داخل "أرشيف" الحاضر. مثال ذلك أن أنوارد سعيد نفسه لا يمكنه أن يتحدث عن أوسكار وايلد إلا بمصطلحات يقرها الخطاب السائد الآن. وهذا الخطاب- بدوره- ينتج بطريقة لا شخصية عن أرشيف الحاضر، فانوارد سعيد لا يدعى أية سلطة لما يقول، ولكنه يحاول مع ذلك انتاج خطاب قوى .

لقد أخذ النقاد البنيويون على عاتقهم مهمة السيطرة على النص وإماطة اللثام عن أسرارهم، ولكن نقاد ما بعد البنيوية يؤمنون أن هذه الرغبة لاطائل من ورائها لأن هناك قوى لاشعورية، أو لقوية، أو تاريخية،

لا يمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت بعيداً عن المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسميوطيقى يقضى على الرمزي، والإرجاء difference يقع الشقاق بين الدال والمدلول، والقوة تخل بنظام المعرفة السائدة. والواقع أن نقاد ما بعد البنيوية يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من أجوبة، وهم يستغلون كل الاختلافات بين ما يقوله النص وما يظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعنى شيئاً. وهم ينكرون أن يكون "الأدب" مفارقاً، ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب. ومن الممكن أن يضايقنا فشلهم في الوصول إلى نتائج، غير أنهم متسقون تماماً مع أنفسهم في محاولاتهم في تجنب "مركزية اللوجوس". ولكن رغبتهم في مقاومة الجزم - كما يعترفون في أحيان كثيرة - محكوم عليها بالفشل، لأنهم لا يمكن أن يمنعوننا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئاً، إلا إذا لم يقولوا شيئاً. وهذا العرض لوجهات نظرهم هو في ذاته دليل ضمنى على فشلهم.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Barthes, Roland, | <i>The Pleasure of the Text</i> , trans. R. Miller (Hill & Wang, New York, 1975). |
| Barthes, Roland, | <i>S/Z</i> , trans. R. Miller (Hill & Wang, New York; Jonathan Cape, London, 1975). |
| Barthes, Roland, | 'The death of the author', in <i>Image-Music-Text</i> , trans. S. Heath (Hill & Wang, New York; Fontana, London, 1977). |
| Bloom, Harold, | <i>The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry</i> (Oxford University Press, New York and London, 1973). |
| Bloom, Harold, | <i>A Map of Misreading</i> (Oxford University Press, New York, Toronto, Melbourne, 1975). |
| Deleuze, Gilles and Guattari, Felix, | <i>Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia</i> (Viking Press, New York, 1977). |

- de Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Oxford University Press, New York, 1971).
- de Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (Yale University Press, New Haven, 1979).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. G.C. Spivak (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976). The translator's preface is useful.
- Derrida, Jacques, 'Signature Event Context', *Glyph*, 1 (1977), 172-97.
- Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews*, ed D.F. Bouchard (Blackwell, Oxford; Cornell University Press, Ithaca, 1977).
- Harari, Josue V. (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Cornell University Press, Ithaca, 1979).
- Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980).
- Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980).
- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan (Tavistock, London, 1977).
- Laplanche, Jean, and Pontalis, Jean-Baptiste, *The Language of Psycho-Analysis*, trans. D. Nicholson-Smith (Hogarth Press, London, 1973).
- Miller, J. Hillis, 'The fiction of realism', in *Charles Dickens and George Cruickshank* (Wm Andrew Clark Memorial Library, California University Press, Los Angeles, 1971).
- Ryan, Michael, *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982).
- Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*

- (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975).
 Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983).
 Searle, John, 'Reiterating the differences', *Glyph* 1 (1977), 198-208. Reply to Derrida's *Glyph* essay (above).
 White, Hayden, *Tropics of Discourse* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978). On the use of 'tropes' in the writing of history.
 Young, Robert (ed.), *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader* (Routledge & Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981).

تقديمات

- Culler, Jonathan, 'Jacques Derrida', in *Structuralism and Since: from Lévi-Strauss to Derrida*, ed J. Sturrock (Oxford University Press, Oxford, 1979), pp. 150-80.
 Jefferson, Ann, 'Structuralism and post-structuralism', in *Modern Literary Theory: a Comparative Introduction*, ed. A. Jefferson and D. Robey (Batsford, London, 1982), pp. 104-11.
 Leitch, Vincent B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (Hutchinson, London, Melbourne, 1983).
 Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (Methuen, London, 1982).
 Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen, London and New York, 1984).

قراءات إضافية

- Atkins, G. Douglas, *Reading Deconstruction: Deconstructive Reading* (University Press of Kentucky, Lexington, 1983).
- Coward, Rosalind, and Ellis, John, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Routledge & Kegan Paul, London, 1977).
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London Melbourne and Henley, 1983).
- Hartman, Geoffrey H., *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981).
- Lentricchia, Frank, *After the New Criticism* (Athlone Press, London, 1980). Favours Foucault and Said.
- MacCabe, Colin, *The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language* (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).
- Macksey, Richard, and Donato, Eugenio (eds), *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1972).
- Norris, Christopher, *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy* (Methuen, London and New York, 1983).
- Wilden, Anthony, *The Language of the Self* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968). Good account of Lacan.

الفصل الخامس

النظريات المتجهة إلى القارس

نظريات القارس

النظريات المتجهة إلى القارئ

المنظور الذاتي :

يشهد القرن العشرون هجوما مطردا على اليقين الموضوعي للعلم في القرن التاسع عشر. فلقد شككت نسبية أينشتين فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأظهر الفيلسوف ت. س. كون T.S.Kuhn (١) أن ما يظهر بوصفه حقيقة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظر إلى موضوع الفهم، وأكد علم نفسى الجشطالت أن العقل الانساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطعات منفصلة بل بوصفها تشكلا لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى ، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هي صورة أو مهاد. وألحت هذه المداخل وغيرها على أن المدرك يتسم بالفاعلية وليس السلب في فعل الإدراك. وأية ذلك أحجية البطة - الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذي يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب صوب اليسار أو أرنباً يتطلع صوب اليمين:



كيف تتأثر النظرية الأدبية بهذا التركيز الحديث على المدرك؟ تأمل النموذج الذي وضعه ياكوبسون للتوصيل اللغوي:

(١) - هناك ترجمة عربية لكتابه الشهير "بنية الثوارت العلمية" أعدها على نعمته ونشرت

في بيروت ١٩٨٧.

شفرة

مرسل ————— رسالة ————— مستقبل

اتصال

سياق

لقد آمن ياكوبسون أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة، فالقصيدة تلفتنا إلى نفسها (شكلها وصورها ومعناها الأدبي) قبل أن تلفتنا إلى الشاعر أو القارئ أو العالم. ولكن إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى فإن توجه نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية. وعندئذ، يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قراءتها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقراءتها. إننا لا نختلف في التفسير إلا لأن طرائقنا في القراءة مختلفة، ولأن القارئ هو الذى يطبق الشفرة التى كتبت بها الرسالة فيحقق معناها وإلا ظل هذا المعنى مجرد إمكان فحسب. وإذا تأملنا أبسط أمثلة التفسير وجدنا أن المستقبل غالباً ما يكون منغمساً على نحو فاعل فى تشكيل معنى، خذ على سبيل المثال النسق المستخدم لتمثيل الأرقام فى الطباعة الاليكترونية، حيث يتكون التشكل الأساسى من سبعة أجزاء: . إن المرء يمكن له أن ينظر إلى هذا الشكل على أنه مربع غير كامل () تعلوه ثلاثة أضلاع من مربع مماثل () أو العكس، ولكن العين مدعوة إلى تفسير هذا الشكل من حيث هو مفردة فى النسق الرقمى الذى نألفه، ولذلك لا يجد المرء صعوبة فى تعرف الشكل بوصفه الرقم (ثمانية). ويستطيع المرء أن يكون الأعداد بسهولة من تنوعات هذا التشكل الأساسى للأجزاء، حتى لو كانت التكوينات ضعيفة فى مقاربتها أحياناً. ولذلك فإن  هو الرقم إثثن و  هو الرقم خمسة (وليس حرف S فى الأبجدية الانجليزية). كما أن  هو الرقم أربعة (وليس حرف H ناقص فى الأبجدية الانجليزية).

ويعتمد نجاح هذه العملية من التوصيل على أمرين : أولهما معرفة المرء
بنسق الأرقام، وثانيهما قدرة المرء على إكمال الناقص أو اختيار ماله
دلالة واطراح ما ليس كذلك. ومعنى ذلك أن المستقبل ليس متلقيا سلبيا
لمعنى مكتمل التشكيل بل وسيطا فاعلا في صنع المعنى. ولكن مهمة
المستقبل مهمة بالغة اليسر في هذه الحالة، لأن الرسالة مقررة داخل نسق
مغلق تماما.

تأمل القصيدة التالية لورينزورث:

أطبق السبات على روحي.
فلم تعد لدى مخاوف انسانية.
إنها تبو شينا لا يستطيع أن يحس.
يلمسة السنوات الأرضية.
لا قوة لها الآن، لا حركة،
لا تسمع أو ترى.
تنور في الدورة اليومية للأرض.
مع الصخور والأحجار والأشجار.

إذا خفضنا النظر عن الخطوات التمهيدية اللاواعية غالبا التي
لا بد أن يقوم بها القراء ليعرفوا أنهم يقرأون قصيدة غنائية ، ويجعلوا من
الصوت المتكلم في القصيدة صوتا للشاعر نفسه وليس قناعا دراميا،
يمكن لنا القول إننا إزاء قضيتين statement ، كل واحدة منهما في
مقطع: (١) ظننت أنه لا يمكن أن تموت. (٢) أنها ميتة. ونسأل أنفسنا
كقراء عن المعنى الذي نخرج به من العلاقة بين القضيتين. وتفسيرنا لكل
عبارة يفدى الإجابة عن هذا السؤال: كيف نتعامل مع اتجاه المتكلم إزاء
أفكاره السابقة عن الأنثى (طفلة أو فتاة أو امرأة) ؟ هل من الجيد أو
المعقول أن لا تكون هناك "مخاوف انسانية"، أم أن ذلك سذاجة أو بلاهة؟
هل "السبات" الذي أطبق على روحي نوم وهم أو حلم ملهم؟ هل توحى

عبارة "إنها تبوء" بأن لهذه الأنتى كل علامات الكائن الخالد أم أن المتكلم كان مخطئاً فيما يمكن ؟ هل توحى المقطوعة الثانية بأنه لم يعد لديها وجود روحى فى الموت وأنها أصبحت مجرد مادة هامة (بلا حياة) ؟ إن السطرين الأولين من المقطع يدعواننا إلى هذه النظرة. ولكن السطرين الآخرين يفتحان تفسيراً آخر ممكناً وهو أنها أصبحت جزءاً من عالم طبيعى وتشارك فى وجود أعظم - من بعض النواحي - من الروحانية السانجة للمقطوعة الأولى، فقد اندمجت "الحركة" و"القوة" الفردية الخاصة بها فى الحركة والقوة العظمى للطبيعة .

من منظور النقد المتجه إلى القارئ، فإن الاجابات عن هذه الأسئلة لا يمكن استخراجها ببساطة من النص. إن معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلا بد من عمل القارئ فى المادة النصية لينتج معنى. يذهب ولغجانج أيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوى دائماً على "قراغات" لا يملؤها إلا القارئ. وينشأ "الفراغ" بين مقطعى قصيدة وردزورث بسبب عدم تحديد العلاقة بينهما. ويتطلب منا فعل التفسير ملء هذا الفراغ. وتتركز مشكلة النظرية على التساؤل حول ما إذا كان النص نفسه هو الذى يطلق فعل التفسير عند القارئ أم لا، أو إذا كانت الاستراتيجيات التفسيرية الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التى يطرحها النص. ولقد طور علماء العلامة هذا المجال ببعض الاتقان حتى من قبل الازدهار المعاصر لنظرية استجابة القارئ، ويذهب أمبرتو إيكو - Umberto Eco (1909) إلى أن بعض النصوص نصوص "مفتوحة" (فينجنانز ويك Finnegan's Wake موسيقى لا نغمية) تتطلب مشاركة القراء فى إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى "مغلقة" (الهزليات والقصص البوليسية) وتحدد سلفاً استجابة القارئ. وهو أيضاً يتأمل الكيفية التى تحدد بها الشفرات المتاحة للقارئ، ماذا يعنى النص عند قراءته .

ولكن قبل أن نبحث الطرائق المتنوعة لتنظير دور القارئ في تشكيل المعنى فإن علينا أن نتعامل مع السؤال - من هو "القارئ" ؟

جيرالد برنس : المروى عليه :

إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال - لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات في التمييز بين الأنواع المتباينة للراوي (العالم بكل شيء، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمني، الخ.) ولا نطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب. ويطلق برنس على هذا الشخص مصطلح "المروى عليه" Narratee. ولكن علينا أن لا نخلط بين المروى عليه والقارئ. إن الراوي قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سيدتي العزيزة) أو الطبقة ("سيد") أو الموقف ("القارئ" في كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج). ومن الواضح أن القراء الفعلين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي، فقد يكون القارئ الفعلي عامل تعدين شاب أسود يقرأ في فراشه. أضف إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز عن "القارئ" الفعلي، (نوع القارئ الذي في ذهن المؤلف عندما يطور القصة) و"القارئ المثالي" (القارئ البصير تماما الذي يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

ولكن كيف نتعلم تحديد المروى عليه ؟ عندما يكتب ترولوب Trol-lope قائلا: "كان أرشيدوقنا دنيويا - ومن منا ليس كذلك؟" فإننا نفهم أن المروى عليهم في هذه الحالة هم الناس الذين يدركون - مثل الراوي - عدم عصمة كل الكائنات الانسانية، بما في ذلك أُنقى الأتقياء. وهناك إشارات عديدة، مباشرة وغير مباشرة، تسهم في معرفتنا بالمروى عايه، إن فرضياتها يمكن مهاجمتها أو دعمها أو التشكيك فيها أو الدفاع عنها بواسطة الراوي الذي يدل دلالة ضمنية - من ثم - على شخصية المروى عليه. وعندما يعتذر الراوي عن بعض القصور في الخطاب ("لا أستطيع

التعبير عن هذه التجربة في كلمات °) فإن ذلك يخبرنا - على نحو غير مباشر- بشيء عن مشاعر المروى عليه وقيمه. وعندما تبدو الرواية كأنها لا تشير إشارة مباشرة إلى المروى عليه فإننا نلتقط إشارات بالغة الصغر حتى من أصغر المجازات الأدبية، إذ غالباً ما يدل المشبه به - على سبيل المثال- على نوع العالم المؤلف للمروى عليه (كانت الأغنية حقيقية كجلجلة التلفزيون). وأحياناً يكون المروى عليه شخصية مهمة، ففي ألف ليلة وليلة- على سبيل المثال- يعتمد بقاء الراوى نفسه، شهرزاد، على الانتباه المستمر للمروى عليه، الخليفة الذي يقتلها إذا فقد اهتمامه بقصصها. وما يترتب على نظرية برنس المتقنة هو تركيز الانتباه على بعد من أبعاد القص ظل مبهماً غير محدد لا يفهمه القراء إلا على سبيل الحدس. إنها نظرية تسهم في النقد الذي يركز على القارئ بلفتها الانتباه إلى الطرائق التي تنتج بها القصص ما يخصها من قراء أو "مستمعين" قد لا يتطابقون مع القراء الفعلين. والعديد من النقاد الذين نعرض لهم في الصفحات التالية يتجاهل هذا التمييز بين القارئ والمروى عليه.

الفينومينولوجيا :

الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر) إذ يذهب هوشرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعي دائماً وعى بشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقاً بالنسبة لنا. أضف إلى ذلك أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا (والفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعنى ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعي الانساني والظواهر. وكان ذلك محاولة لحياء الفكرة (التي خفتت

منذ عهد الرومانسيين) التي ترى أن العقل الانساني الفردى مركز كل معنى ومصدره. ولكن هذا المدخل - فى النظرية الأدبية - لم يشجع الاهتمام الذاتى الخالص بالبنية العقلية للناقد بل شجّع نمطا من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب، والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعى الناقد، فتأثرت الكتابات الأولى للناقد الأمريكى هيلز ميللر J. Hillis Miller بالنظريات الفينومينولوجية لمن أطلق عليهم اسم نقاد مدرسة جنيف (٢) الذين ضموا جورج بوليه George Poulet وجان ستاروبنسكى Jean Starobinski. ومثال ذلك ما كشفت عنه دراسة ميللر لروايات توماس هاردى من أبنية عقلية منتشرة فى الروايات. أبنية تنور تحديدا حول "المسافة" و "الرغبة". وقد أصبح فعل التفسير ممكنا - فى هذا المدخل - بتبرير مؤداه أن النصوص تتيح للقارئ الدخول إلى وعى المؤلف، هذا الوعى الذى يصفه بوليه بقوله: "إنه مفتوح لى، يرحب بى، يتركنى انظر عميقا داخله... يسمح لى... أن أفكر فيما يفكر، وأن أشعر بما يشعر". وذلك نوع من التفكير يعده ديريدا (انظر الفصل الرابع) دأخلا فيما أسماه "مركزية اللوجوس"، لما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يتركز على "ذات متعالية" (المؤلف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة (القارئ).

(٢) - نقاد جنيف ، أو "نقاد الوعى" أو المدخل الوجودى - الانطولوجى إلى الأدبى ، كلها تسميات متعددة أطلقت على النقد الذى كتبته ميشيل ريمون والبير بيجون بوليه فى المرحلة الأولى ، وجان - بيير رشار وجان ستاروبنسكى وج . هليز ميلر فى المرحلة الثانية ، وهى مدرسة ترفض النزعة الشكلية بحثا عن قراءة للتجربة الداخلية التى ينطوى عليها النص ، والتي لا تتكشف إلا من خلال الاتحاد الوجدانى بين الناقد والشعور النصى ، وذلك كله بحثا عن ما يسمى تجربة المؤلف التى يوصلها النص ، أو الوعى الفاعل للكاتب لحظة الخلق

ولقد كان للنظرية النقدية التي تركز على القارئ إرهابا صاعدا فيما قام به مارتين هيدجر Martin Heidegger من رفض النظرية "الموضوعية"، عند أستاذه هوسرل Husserl ، فقد ذهب هيدجر إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين (Dasein) ، فوعينا يسقط project أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه، ونحن نجد أنفسنا "مطروحين" في العالم، في زمان ومكان لم نخترهما ولكن هذا العالم - في الوقت نفسه - هو عالمنا بقدر ما يسقطه وعينا، ومادام الأمر كذلك فإننا لا نستطيع قط أن نتبنى اتجاها تأمليا محايدا، اتجاها ينظر إلى العالم من عل كما لو كان ينظر من قمة جبل، فلا بد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه، ولا بد لتفكيرنا أن يكون دائما في موقف ، فهو تفكير تاريخي دائما، ذلك على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلى التاريخ الداخلى الشخصى. ولقد قام هانز جورج جادامر -Hans George Gadamer بتطبيق منحل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية، وذلك فى كتابه "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل. ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال (على نحو ما سنرى عند ياوس بعد قليل) .

ولفانج أيزر: "القارئ المضمر" :

ويرى أيزر Wolfgang Iser أن مهمة الناقد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص فى القارئ،

١٠

(٣) الوجود المتعين أى الوجود هنا أو هناك . مصطلح ألماني استخدمه هيجل وهيدجر وكثير غيرهما وهو يتألف من مقطعين Seim بمعنى الوجود و Da بمعنى هنا أو هناك وهو يدل على الوجود الجزئى المحدد كوجود الإنسان الفرد

فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح "قارئ" إلى "قارئ مضمر"، و"قارئ فعلي". والأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويعادل "شبكة من أبنية استجابة"، تفرينا على القراءة بطرائق معينة. أما "القارئ الفعلي" فهو الذى يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة. ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتماً بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ، فإذا كان القارئ ملحداً فإن تأثيره بقصيدة وردزورث لابد أن يختلف عن تأثيره إذا كان مسيحياً، بالمعنى الذى يختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية .

إن الكلمات التى نقرأها لا تمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الانسانى فى رواء أدبى. هذه اللغة الأدبية تساعدنا على تشكيل موضوعات خيالية فى أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذى يطرحه أيزر فإننا نجد أن رواية "توم جونز" التى كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين، ألورفى (الرجل الكامل) والكابتن بلفل (المرائى). ولكن الموضوع الخيالى للقارئ - وهو "الرجل الكامل" - يمر بعملية تعديل، إذ أننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما ينخدع ألورفى بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع فى حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القارئ خلال الكتاب هى عملية مستمرة من هذه التعديلات، فنحن نستبقى فى عقولنا توقعات معينة، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث. ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا فى النص. وما نمسك به فى ثنائياتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئاً ثابتاً مكتمل المعنى فى كل وجهة نظر على حدة .

وإذا كان العمل الأدبى لا يمثل الموضوعات فإنه يشير إلى عالم خارج الأدب بواسطة اختيار معايير معينة، هى أنسقة قيمة أو وجهات نظر فى

العالم. هذه المعايير هي تصورات عن الواقع، تعين الكائنات الانسانية علي تعقل هيولى تجربتها. ويختار النص "مخزوناً" من هذه المعايير معلقاً الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبي، فنجد في رواية توم جونز شخصيات متباينة تجسد معايير مختلفة: ألورثي (الخيرية) وسكواير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلازم الدائم للأشياء) وتوكسوم (العقل الانساني الفارق في الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعي). ويؤكد كل معيار قيمة بعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلي تقليص صورة الطبيعة الانسانية في مبدأ أو منظور القارئ، وتفرض الطبيعة غير المنجزة للنص على القارئ أن ينسب قيم البطل (الطبيعة الخيرة) إلى معايير متباينة ينتهكها البطل في أحداث بعينها، فالقارئ وحده هو الذي يحقق الدرجة التي يتم معها رفض المعايير أو الشك فيها. والقارئ وحده هو الذي يصوغ الحكم الأخلاقي المعقد على توم، ويرى أن الطبيعة الخيرة لم تنتهك المعايير الصارمة لغيره من الشخصيات، وأن هذه الطبيعة تقوم بذلك لأسباب منها افتقار توم إلى "الحصافة" و"التعقل". ولا يخبرنا فيلدينج كاتب الرواية بذلك كله، ولكننا - نحن القراء - ندخل ذلك في تفسيرنا لنسد "ثغرة" في النص. إننا نقابل في الحياة الفعلية أحيانا أناسا يمثلون وجهات نظر مختلفة في العالم كأن يكونوا "كلبين"، أو "إنسانيين"، ولكننا نعزو إليهم مثل هاتين الصفتين على أساس من أفكار استقبلناها. وأنساق القيمة التي نواجهها نلقاها كيفما اتفق، فليس هناك مؤلف يختارها أو يحددها سلفاً، وليس هناك بطل يظهر ليمتحن سلامتها، ولذلك فإن النص الأبسي - حتى رغم وجود "ثغرات" فيه لا بد من سدها - أكثر بناءً بالقطع من الحياة .

وإذا طبقنا منهج أيزر على قصيدة وردزورث التي مرت بنا فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل - أولاً - في تكييف وجهة نظر بعينها ("أ"، "ب"، "ج" ثم "د") وفي ملء "الفراغ" بين المقطعين ثانياً (أي بين

الروحانية المتعالية ومحايثة وحدة الوجود) قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعاً، لأن القصيدة القصيرة لا تحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية، ولكن مفهوم "الثغرات" يظل مفهوماً سليماً رغم ذلك .

على أنه يظل غير واضح ما إذا كان أيزر يرغب في منح القارئ القوة على ملء الفراغات في النص حين يشاء، أم أنه يجعل من النص الفاصل النهائي فيما يحده القارئ من معنى. هل تمتلئ الثغرة بين "الرجل الكامل" و"افتقار الرجل الكامل إلى بقعة التمييز" بواسطة حكم قارئ، حر أم تمتلئ بواسطة قارئ توجيهه تعليمات النص؟ إن نقطة التركيز عند أيزر فينوميولوجية في النهاية لأن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية، فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر في النص من ناحية، أو ما يقومون به - بطرائق متباينة- من ملء الثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية. ويبدو أن "مخزون التجربة" الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور في هذه العملية، وفي الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساس منها. ولا بد للوعي الموجود عند القارئ من أن يقوم بعملية تكيف داخلية معينة، لكي يستقبل وجهات النظر الغريبة التي يقدمها النص ويمالجها أثناء القراءة. وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل "نظرة العالم" الخاصة بالقارئ، بفعل التمثل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تماماً في النص. ومعنى ذلك أننا يمكن أن نتعلم شيئاً من القراءة لو استخدمنا كلمات أيزر، فالقراءة "تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغاً".

هانز روبرت ياكوس: أفاق التوقعات :

ويمعطي ياكوس Hans Robert Jauss - وهو قطب ألماني بارز من

أقطاب نظرية "الاستقبال" (Rezeption-aesthetik) - بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه إلى القارئ، وذلك في محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. ولقد بدأت كتاباته خلال فترة قلق اجتماعي في نهاية الستينيات، حين أراد هو وأقرانه إعادة النظر في القانون القديم للأدب الألماني، وتأكيد ضرورة النظرة النقدية الجديدة إلى هذا الأدب، بعد أن لم تعد النظرة القديمة مقبولة، شأنها في ذلك شأن فيزياء نيوتن التي فقدت جانبيتها منذ بواكير هذا القرن.

ويستعير ياكوبس من فلسفة العلم (ت . س . كون) مفهوم "الصيغة" paradigm الذي يشير إلى الإطار العلمي للتصورات والفرضيات الفاعلة في عصر من العصور. وهو مفهوم يعنى أن "العلم" يظل يقوم بعمله التجريبي داخل عالم عقل للصيغة بعينها، إلى أن تحل صيغة جديدة محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة وتؤسس فرضيات جديدة. ويستخدم ياكوبس مصطلح "أفق وتوقعات" ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أى عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من قصائد بانها ملحمة أو مأساوية أو رعوية مثلا، كما أن هذه المقاييس تحدد- بطريقة أعم - ما يعد استخداما شعريا أو أدبيا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق، فإذا نظرنا إلى الأدب الإنجليزي في العصر الأوغسطيني، على سبيل المثال، رأينا أن شعر بوب كان يحكم عليه تبعا لمقاييس تقوم على قيم الموضوع والطبع واللياقة الأسلوبية (مطابقة الكلمات لمقتضى الموضوع). ولكن ذلك لم يؤسس قيمة شعر بوب مرة واحدة وإلى الأبد، ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخذ المعلقون يتساطون عن ما إذا كان بوب شاعرا أصلا، وذهبوا إلى أنه كان

ناظما بارعا ينظم النثر في قوالب مقفاة ، ويفتقر إلى القوة التخيلية المطلوبة للشعر الحق. وإذا استيعبنا القرن اللاحق، أمكن أن نرى حركة القراءات الحديثة لشعر بوب داخل أفق متغير من التوقعات، فنحن غالبا ما نقيم قصائد بوب- الآن- على أساس ما فيها من فطانة (٤) Wit وتعمد وبصيرة أخلاقية وإحياء للتراث الأدبي .

إن الأفق الأصلي من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي. ويرى ياوس أنه يستوى في الخطأ القول إن العمل الأدبي كوني، وأنه ثابت المعنى أبدا، وأنه مفتوح لكل القراء في أي عصر من العصور. "إن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازم في تجوي ذاتية". ويعني ذلك، بالطبع، أننا لا نستطيع دراسة الأفاق المتعاقبة التي تنحدر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الذي نعيش فيه، لنلخص- بتعال أوليمبي- القيمة النهائية أو المعنى النهائي لهذا العمل، ففي ذلك تجاهل لموقفنا التاريخي. وبأي سلطة نتقبل ما نقبل من معنى العمل؟ أبطسطة القراء الأوائل؟ أم بطسطة الرأي المتجمع للقراء عبر الزمن؟ أم بطسطة الحكم الجمالي للحاضر؟ إن القراء الأوائل قد يعجزون عن رؤية الدلالة الثورية للكاتب (كما حدث مع ويليام بليك على سبيل المثال). والاعتراض نفسه يمكن توجيهه إلى أحكام القراء المتأخرين بما فيهم نحن .

وتتبع إجابة ياوس عن مثل هذه الأسئلة من "نظرية التؤول" أو

(٤) أو الابتكار الذكي في الكلام أو الكتابة، على نحو ما يعرفها مجدي وهبة في معجم المصطلحات الأدبية، حيث تشير إلى حسن التنسيق، والاختراع، وملاسة الأفكار للكلمات، وسرعة البديهة، والقدرة على التعبير في أسلوب بليغ عن معان تبدو غير مألوفة لأول وهلة .

الهرمنيوطيقا Hermeneutics (٥) الفلسفية صند هانز جوردج جادامر وهو واحد من أتباع هايدجر. إذ يذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وأتأ نسعى - في الوقت نفسه - إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاص مع التاريخ. إن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي، وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر. ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة [خالصة] بالماضي مهمة لا أمل فيها، فالهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم، على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو "انصهار" للماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا. ولقد كانت "الهرمنيوطيقا" أصلا علما يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، وهو علم تستبقى صورته الحديثة الاتجاه التوقيري الجاد نفسه إزاء النصوص التي يحاول العلم النفاذ إليها.

ويؤس على وعى بأن الكاتب قد يصدم التوقعات المنتشرة في عصره على نحو مباشر. وذلك وعى طبيعى بالنظر إلى مناخ التغير الأدبي الذي تطورت فيه نظراته الاستقبال في ألمانيا خلال الستينيات، حيث برز كتاب من أمثال رولف هوخهت Rolf Hochhuth وهانز ماجنوس انزينسبرجر Hans Magnus Enzensberger وبيتر هيندك Peter Handke، وهم كتاب قاموا بتحدى الشكليات الأدبية المقبولة في هذا الوقت بواسطة الإصلاح على

(٥) مصطلح يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير أو التأويل. ولقد ارتبط بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر، وأصبح مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلات التفسير، من منظور العلاقة التأويلية بين النص ومن يقوم بتفسيره والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير

الاهتمام المباشر بالقارئ أو المستمع. ولقد درس ياكوبس حالة بودلير الذي أحدث صوبور ديوانه "أزهار الشر" هياجا استدعى الاتهام القانوني، عندما انتهكت قصائد الديوان معايير الأخلاق البرجوازية وقوانين الشعر الرومانسي. ولكن هذه القصائد نفسها انتجت - على الفور - أفقا جماليا جديدا من التوقعات، فقد رأت الطليعة الأدبية فيها تجسيدا لنزعة التدهور، وأصبحت هذه القصائد - في آخر القرن التاسع عشر - بمثابة تعبير عن العبارة الجمالية للنزعة العدمية. وينقد ياكوبس التفسيرات النفسية واللغوية والاجتماعية لقصائد بودلير رافضا إياها في الأغلب. ولكن المرء لا يسعد بمنهج يدرك محدوديته التاريخية ومع ذلك يشعر بالقدرة على وصف التفسيرات المخالفة له بأنها تطرح "أسئلة زائفة غير شرعية". إن "انصهار الأفق" - فيما يبدو - ليس امتزاجا يشمل كل وجهات النظر المطروحة بل تلك التي يراها الحس التولي (الهرمنيوطيقي) للناقد بمثابة جزء من الكلية المنبثقة تدريجيا للمعاني التي تصنع الوحدة الحقة للنص .

ستانلى فيش: تجربة القارئ :

ولقد طور ستانلى فيش Stanley Fish - الناقد الأمريكى المتخصص فى الأدب الانجليزى للقرن السابع عشر - منظورا للنقد الذى يتوجه إلى القارئ أسماء "أسلوبيات العاطفة". وهو يشبه أيزر في تركيزه على العمليات التى يكيف بها القراء توقعهم أثناء متابعتهم النص، ولكنه يدرس ذلك على المستوى المحلى المباشر للجملة، ويفصل فصلا واعيا بين منهجه وكل أنواع الشككية (بما فيها النقد الأمريكى الجديد) منكرا أن يكون للغة الأدبية أى مكانة خاصة ، فنحن نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها فى تفسير الجمل الأدبية وغير الأدبية. ويتجه بتركيزه إلى الاستجابات المتصاعدة للقارئ إزاء كلمات الجمل المتتابعة فى الزمن، ومثال هذا التركيز تحليله للجملة التى يصف بها ميلتون حالة وعى الملائكة الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم: "ما كانوا غير مدركين لموتى الشر"،

حيث يرى أن هذه الجملة لا يمكن تناولها بوصفها تقريراً يساوى (أدركوا موثق النشر)، فإن علينا أن نلتفت إلى مساق الكلمات الذي يخلق حالة من الترقب عند القارئ الذي يظل معلقاً بين وجهتي نظر مختلفتين لوعى الملائكة الهابطين. وذلك تفسير يضعفه - دون أن يدحضه - حقيقة أن ميلتون كان يقلد تقليداً واضحاً النفي المزيج في أسلوب الملحمة القديمة. ولكن الجملة التالية من وولتر باتر تنال تحليلاً حساساً مميّزاً من ستانلي فيش :

"إن حياتنا هذه التي تشبه على الأقل اللهب، ليست سوى التقاء، يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى التي ترتحل عاجلاً أو أجلاً إلى سبلها"

حيث يوضح أن باتر يمنع القارئ من تكوين صورة ثابتة أو محددة في الذهن بواسطة "التقاء القوى" الذي يتجدد من لحظة إلى أخرى، وأن باتر يدفع القارئ - في كل مرحلة من الجملة - إلى القيام بتعديل التوقع والتفسير، ففكرة "الالتقاء" يعطلها "الارتحال"، وعاجلاً أو أجلاً تترك "الارتحال"، غير محدد زمانياً ولذلك يتعدل توقع القارئ للمعنى على نحو مستمر، بحيث يغدو المعنى بمثابة الحركة الكلية للقراءة . .

ولقد دعم جوناثان كولر أهداف فيش ولكنه انتقده بسبب فشله في تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمال تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذي يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التي يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية "مقدرة أدبية"، (أو معرفة بالأعراف الأدبية). ويعترض كولر على هذا الموقف بأمرين حاسمين، أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أي أنه يفشل في طرح السؤال: "ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرأون؟" وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة

الجمال كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلا على هذا النحو المتعاقب المتجزئ. ولماذا نفترض، مثلا، أن القارئ الذي يواجه جملة ميلتون "وما كانوا غير مدركين" سوف يشعر بأنه قد علق بين نظرتين ؟ إن هناك شيئا مصطنعا في استعداد فيش الدائم للاندهاش بالكلمة اللاحقة في الجملة. أخف الى ذلك ما يقر به فيش نفسه من أن نهجه يعيل إلى اعطاء الميزة للنصوص التي تسير بطريقة التقويض الذاتي (ولقد أطلق على أحد كتبه "منتجات ذاتية الاستهلاك").

ويعترف فيش في بحثه "هل هناك نص في هذا الفصل؟" (١٩٨٠) بأن كتبه السابقة عالجت تجربته في القراءة على أنها المعيار، ويمضي مبررا موقفه السابق بتقديم فكرة "المجموعات المفسرة" interpretive communities ، مما يعني أنه كان يحاول اقناع القراء بتبني "مجموعة من فرضيات الجماعة ليفعلوا ما فعلت عندما يقرأون". قد يكون هناك - بالطبع - مجموعات مختلفة متعددة من القراء الذين يتبنون أنواعا معينة من استراتيجيات القراءة (كاستراتيجيات فيش!) ولكن استراتيجيات جماعة بعينها - في هذه المرحلة الأخيرة من عمله - هي التي تحدد العملية الكاملة للقراءة، أي تحدد الحقائق الأسلوبية للنصوص وتجربة قراءتها. وإذا تقبلنا مقولة "الجماعات المفسرة" فإننا لن نكون في حاجة إلى الخيار بين طرح الأسئلة عن النصوص أو القارئ لأن كل المشكلة عن الذات والموضوع تتلاشى.

ميشيل ريفاتير: المقرة الأدبية :

يتفق ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre مع الشكليين الروس في النظر إلى الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها. وهو يأخذ هذه النظرة الشكلية عن

ياكوبسون، ولكنه يهاجم - فى مقال مشهور - تفسير ياكوبسون وشتراوس لقصيدة "القطط" لبودلير، موضحاً أن الملامح اللغوية التى يكتشفانها فى القصيدة قد لا يدركها القارئ الخبير نفسه، ورغم أنه يرى أن طريقتيهما البنيوية تبرز كل وسائل الأنماط النحوية والفونيمية إلا أنه يرفض أن تكون كل الملامح التى يلحظانها - فى القصيدة - جزءاً من بنيتها الشعرية بالنسبة إلى القارئ. وفى مثال معبر، يعترض على دعوتهما بأن بودلير - عندما يختم سطراً من قصيدته بكلمة Volupté (لذة) (بدل Plaisir على سبيل المثال) - يتلاعب بالاسم المؤنث (La) Volupté ويستخدمه قافية "مذكرة"، على نحو يخلق غموضاً جنسياً فى القصيدة، ويشير ريفاتير بحق إلى أن القارئ الذى لديه خبرة معقولة قد لا يسمع إطلاقاً عن المصطلح الفنى للقافية "المذكورة" و "المؤنثة" (٦). ولكن ريفاتير يجد صعوبة فى تبرير السبب الذى يجعل من شيء أدركه ياكوبسون وشتراوس لا يعد دليلاً على ما يلاحظه القراء فى النص، فماذا عليك أن تفعل لتحصل على اجازة من قارئك؟.

ويطور ريفاتير نظريته فى كتابه "سميوطيقا الشعر" (٧) (١٩٧٨) حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذى ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام فى القصيدة.

(٦) القافية المذكورة masculine rhyme فى الشعر الفرنسى، هي القافية التى تنتهى بمقطع لا يليه حرف (E) الصامت، فى حين أن القافية المؤنثة هي التى تنتهى بمقطع صامت يليه حرف الـ (E) الصامت. والمعتمد فى الشعر الفرنسى المكون من أبيات سكنبرية أن يلى فيه كل بيتين من القافية المؤنثة بيتان من القافية المذكورة

(٧) قدمت فريال غزول ترجمة ممتازة لبعض ما كتبه ريفاتير فى الفصل الأول من هذا الكتاب. ضمن كتاب "مخيل إلى السميوطيقى" الذى أعده نصر أبو زيد وسيزا قاسم، القاهرة ١٩٨٧.

وإذا قصرنا انتباهنا على "معنى" فحسب في القصيدة فإننا نختزلها في خيط من الأجزاء المنفصلة (التي قد لا يكون لها معنى). وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر (علامات) القصيدة تنحرف غالباً عن النحو العادي أو المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر فحسب، وتهدد المحاكاة الأدبية للواقع بهذا الفعل. وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم "معنى" القصيدة فإن "المقدرة الأدبية" لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التي يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر - خلال عملية القراءة التي يواجه فيها العائق المربك من الانحراف النحوي - إلى الكشف عن مستوى ثانٍ (أعلى) من الدلالة التي تفسر الملامح اللانحوية للنص. وما يكتشفه القارئ - في النهاية - هو "مولد" Matrix^(٨) بنائي يمكن اختزاله في جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة. ولكن المولد لا يمكن اختزاله إلا على نحو غير مباشر، فليس له وجود فعلي بوصفه كلمة واحدة أو جملة واحدة في القصيدة. وتتصل القصيدة بمولدها بواسطة ما يتولد عنه من صيغ فعلية في هيئة تعبيرات مألوفة أو جاهزة أو اقتباسات أو ترابطات عرفية. هذه الصيغ هي hypograms

"المضمّنات" (٩) التي تدل على "المولد" الذي يعطى للقصيدة وحدتها في آخر المطاف. وتتلخص هذه العملية في القراءة كالتالي:

١- حاول القراءة باحثاً عن "معنى" عادي.

٢- ركز الانتباه على تلك العناصر التي تبدو لا نحوية، والتي

(٨) المصطلح مستخدم في النحو التحويلي، حيث يعنى الجملة الأساسية التي تتولد منها الجمل الفرعية. وهو، عند ريفاتير، أقرب إلى المعنى المجرد أو الكلمة المفتاح التي تلخص الدلالة، إذ يصفه بأنه مفهوم مجرد لا يتحقق في ذاته، أو بذاته، بل من خلال متغيراته، أو ما يسميه ريفاتير اللانحويات.

(٩) مصطلح يرجع إلى دي سوسير. ويقصد به ريفاتير ما يظهر في شكل كلمات مضمنة في جمل يعكس نظامها المعاني اللازمة لنواة المولد.

- تعوق التفسير العادي القائم على المحاكاة .
- ٣- اكتشف "المضمنات" (أو الركائز) التي تنال قسما أكبر من التعبير الموسع أو غير العادي في النص .
- ٤- استخلص المولد من المضمنات، أى أوجد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد "المضمنات" والنص .

وإذا حاولنا، تطبيق هذه النظرية تطبيقا أوليا على قصيدة وردزورث أطبق السبات على روى، (راجع ص) فإننا قد نصل فى النهاية إلى أن المولد هو "روح ومادة"، وتبدو المضمنات التى تتشكل فى النص أنها :

- ١- الموت نهاية الحياة
- ٢- الروح الانسانى لا يمكن أن يموت
- ٣- فى الموت نعود إلى الأرض التى جئنا منها .

وتحقق القصيدة الوحدة بتوليد هذه الركائز بطريقة غير متوقعة من مولد أساسى. ولاشك أن نظرية ريفاتير كانت تظهر أقوى مما عرضت لو قدمت واحدا من أمثلته

الخاصة التى يحلل فيها قصائد بودلير أو جوتيه ، فمنهجه يبدو أكثر ملائمة من حيث هو طريقة لقراءة الشعر الذى يناقض المعتاد من النحو أو الدلالة. ولكن هذا المنهج ينطوى على صعاب عدة من حيث هو نظرية عامة فى القراءة. وليس أقل هذه الصعاب أنه يرفض الأنواع المتعددة للقراءة التى قد تظنها أنت لوأنا مستقيمة تماما (كأن نقرأ القصيدة من أجل رسالتها السياسية) .

جوناثان كوللر : أهراف القراءة (١٠)

(١٠) قام جوناثان كوللر بتعميق أطروحاته فى كتابه "ملاحقة العلامات" ، ثم فى تعقيبه على نظرية التفكيك فى كتابه الذى صدر عنها عام ١٩٨٣. وقد قدم ياكوبسون قبيل موته نقدا لافتا لاعتراضات كوللر التى طرحها على آلياته القرائية فى بحث مهم نشر بعد وفاة ياكوبسون بعامى - أى عام ١٩٨٤ وقد نشر فى كتابه " قضايا الشعرية " - فى الترجمة العربية .

يذهب جوناثان كوللر إلى أن أية نظرية في القراءة لا بد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء، فكلنا يعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة. وإذا كان هذا الاختلاف في التفسير قد أفضى بالمنظرين إلي اليأس الكامل من تطوير نظرية في القراءة فإن كوللر يذهب إلى أن الاختلاف نفسه هو ما يجب أن تشرحه النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون نفس المجموعة من الأعراف التفسيرية. وأول مثال يقدمه كوللر على ذلك هو الفرضية الأساسية للنقد الجديد، أعنى فرضية الوحدة، إذ قد يكتشف قراء مختلفون هذه الوحدة بطرائق متعددة في نص بعينه، ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذي يبحثون عنه (أى أشكال الوحدة) تظل واحدة. وقد لا نشعر بما يلزمنا بإدراك وحدة تجاربنا في الحياة الفعلية، ولكننا غالباً ما نتوقع العثور على هذه الوحدة في حالة القصائد. وإذا عدنا إلى قصيدة وردزورث التي ناقشتها من قبل، نجد أنه من العسير جداً على أى قارئ لها أن لا يسأل السؤال: كيف أوجد بين شطري القصيدة؟. ومهما يكن من أمر فإن تنوع التفسيرات ينشأ بسبب تعدد النماذج التي يمكن للمرء أن يقدمها للوحدة، وعلى نحو ينطوى معه النموذج على طرائق متعددة للتطبيق على القصيدة. وهناك نموذج وحدة القيمة، حيث تكسب قصيدة وردزورث وحدتها بما تنطوى عليه من نزعة "وحدة الوجود" أو نزعة "عدمية". وهناك نموذج بديل يمكن أن تكتشف معه الوحدة عن طريق "نقض الحقيقة"، حيث توحيد رؤية زائفة أو غير ملائمة أولاً، ثم يظهر نظيرها الحقيقي أو الملائم ثانياً (كوللر). وإذا طبقنا هذا النموذج على قصيدة وردزورث أمكن لنا أن نرى تحولا من رؤية غير ملائمة لروحانية غيبية إلى رؤية أكثر ملاءمة للاتحاد بالطبيعة. ويمكن القول بالتأكيد إن منهج كوللر يتيح تقدما نظريا مثمرا أصيلا، فهو لا يصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيدا ولكنه يفلق عينيه

إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منها ضيقاً. ولكن يمكن للمرء - فى المقابل - أن يعترض على رفض كولر دراسة مضمون حركات تفسيرية بعينها، فهو يتوقف - على سبيل المثال - عند قراءتين سياسيتين لـ "لندن" بليك، وينتهى إلى أن التفسيرات التى يقدمها قارئان مختلفان لما هو خطأ فى النظام السياسى تختلف بالطبع، ولكن العمليات التفسيرية الشكلية التى تمنح التفسيرات بنية تحتويها تبدو متشابهة تماماً. وهنا، نوع من التعسف فى نظرية تعالج الحركات التفسيرية بوصفها شيئاً أساسياً فى الوقت الذى تعالج فيه مضمون هذه الحركات بوصفه شيئاً غير أساسى، فهناك أسس تاريخية قد تكون موجودة فى آخر المطاف لتجعل من تطبيق نموذج تفسيرى أكثر سلامة ومعقولة من غيره، فضلاً عن أنه يمكن لقراءات بدرجات مختلفة من المعقولة أن تشترك فى الأعراف التفسيرية نفسها. والأكثر جنىء أن ننظر إلى قصيدة وردزورث - على سبيل المثال - من حيث هى تمثيل لوحدة الوجود أكثر مما هى تمثيل لنزعة عدمية (رغم أن كلتا النظرتين ليست مقنعة تماماً) .

ولقد رأينا من قبل ما ذهب إليه كولر فى كتابه "الشعرية البنيوية" عن عدم إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، بسبب عدم وجود شكل شامل للمقدرة التى تنتج هذه النصوص أو الأنواع. ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث إلا عن "مقدرة" القراء فى تعقل ما يقرأون، وعن شعراء وروائيين يكتبون على أساس من هذه المقدرة ماداموا يكتبون ما يمكن قراءته. ولا بد لنا من أن نمتلك "مقدرة أدبية" لكى نقرأ النص بوصفه أدباً، فحاجتنا إلى هذه "المقدرة الأدبية"، كحاجتنا إلى "المقدرة اللغوية" الأعم التى نتمكن بها من فهم ما نقابله من مخاطبات لغوية عادية. ونحن نكتسب "المقدرة الأدبية" أو هذا "النحو" للأنواع فى المؤسسات التعليمية. صحيح أن كولر يقر بأن الأعراف التى نطبقها على نوع أدبى لا نطبقها

على نوع آخر، وأن أعراف التفسير تختلف من عصر إلى عصر، ولكن نزعة البنيوية جعلته يؤمن بأن النظرية الأدبية لابد لها من الاهتمام بالأنساق الساكنة الآنفة من المعنى وليس بالأنساق التاريخية المتعاقبة .

نورمان هولاند وديفيد بلايخ: علم نفس القارئ :
استمد ناقدان أمريكيان مدخلين إلى نظرية القراءة من علم النفس. أما نورمان هولاند Norman Holland فقد تبني نظرية مؤداها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من "هوية أولية". وينطوي الراشد على "تيمة هوية" أشبه بالتيمة الموسيقية التي تقبل التنوع مع بقاء بنيتها الأساسية ثابتة. ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ نصا نمارس معه عملية تتوافق مع "تيمة الهوية" التي تميزنا، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرر نفسياتنا في النهاية، ونعيد صياغته لنكتشف استراتيجياتنا المميزة الخاصة، ونتغلب على المخاوف العميقة والرغبات التي تشكل حياتنا الروحية، إذ لابد من تهدئة آليات الدفاع المشوشة عند القارئ لتتيح مدخلا إلى النص. والمثال المثير الذي يستشهد به هولاند على ذلك هو حالة صبي بفع دفعاً إلى قراءة القصص البوليسية لإشباع مشاعره العدوانية إزاء أمه، وذلك باقامة علاقة تربطه بالقاتل، على نحو لم تتخذ معه هذه القصص سمة رغبات الصبي فحسب بل أتاحت له تلطيف إحساسه بالذنب، عن طريق ربط نفسه بالضحية والمفتش بالمثل، مما جعل الصبي قادراً على إشباع غرائزه وتقديم دفاعات تواجه القلق والذنب. والمثال غير نمطي ولكنه يثير عدداً من الأسئلة عن نظرية هولاند الذي يطرح أمثلة أكثر نمطية من هذا المثال. وفي هذه الأمثلة الأخيرة، يسيطر القراء على النصوص باكتشاف تيمات موحدة وأبنية تساعد على استيعاب النص - "إنك عندما تنقل النص إلى داخلك تتحكم في شيء يقع في الخارج حيث لا يمكن السيطرة عليه بل يسمى إلى السيطرة عليك". ويؤكد هولاند التفاعل بين تيمة الهوية عند القارئ ووحدة النص التي يكتشفها القارئ بوصفها تعبيراً عن تيمة

هويته. ولكن مثال الصبي يبدو كما لو كان يبطل الأفكار الخاصة 'بوحدة' النص و"تيمة الهوية"، فإن أية قصة بوليسية كانت تسمح له بتشكيل المعانى التى يحتاجها نفسيا. وإذا كانت هناك وحدة نصية فواضح أنها تقع فى بنية قصص القصص البوليسية أكثر مما تقع فى نصوص متميزة. وعلي أى حال فإن قراءة هذا الصبى تمرّق وحدة النصوص بإنتاج أوضاع متناقضة للذات يحاول الصبى الدخول فيها. ومن المؤكد أن هذا المثل (الذى لم يتابعه هولاند حتى النهاية) يطرح الشكوك حول فكرة تيمة الهوية كلها من حيث هى مبدأ للوحدة النفسية. وقد أوجت مناقشتنا للكان بنموذج بديل (الفصل الرابع) .

أما ديفيد بلايخ David Bleich فإنه يقدم بكتابه "النقد الذاتى" (١٩٧٨) محاجة محكمة فى سبيل التحول من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية فى النظرية النقدية. وهو يذهب إلى أن فلاسفة العلم المحدثين (خصوصا ت.س. كون) قد أنكروا على نحو صائب وجود عالم موضوعى من الحقائق، فالأبنية العقلية للمدرك تحدد ما يعد حقيقة موضوعية حتى فى العلم، إذ "المعرفة يصنعها الناس ولا يجدونها" لأن موضوع الملاحظة يظهر متغيرا بفعل الملاحظة. ويمضى بلايخ فى الإلحاح على أن ما يحكم تطورات "المعرفة" هى حاجات "الجماعة"، فعين نقول إن "العلم" حل محل الخرافة، فإننا لا نصف انتقالا من الظلام إلى النور بل نصف تغيرا فى الصيغة التى تحدث، عندما تتصارع حاجات قاهرة معينة للجماعة مع المعتقدات القديمة لتفرض معتقدات جديدة .

ويذهب بلايخ إلى أن اكتساب الطفل للغة يمكنه من تأسيس سيطرة ذاتية على التجربة، فنحن لا نستطيع فهم الكلمات الأخرى إلا بوصفها "فعلا دافعا"، أى بوصفها طريقة فى السيطرة على الأشياء التى لها أهمية عند المتكلم. وإذا كان كل تلفظ يحدد مقصدا فإن كل فعل لتفسير تلفظ هو منح معنى. وما دام ذلك صحيحا فيما يتصل بكل المصاولات

الانسانية لشرح التجربة فإننا نستطيع فهم الفنون على أفضل وجه عندما نسأل: ما دوافع هؤلاء الذين يخلقون ألوان الأداء "الرمزي" للتجربة؟ وما الظروف الفردية والجماعية للاستجابة والإبداع عندهم؟

ويقوم النقد الذاتي علي افتراض مؤداه "أن فهم النفس أهم الدوافع الملحة عند كل شخص". ولقد قادت التجارب التي قام بها بلايخ في قاعة الدرس إلى التمييز بين أمرين، أولهما "استجابة" القارئ العفوية للنص، وثانيهما "المعنى" الذي ينسب القارئ إلى هذا النص. وي طرح القارئ المعنى عادة بوصفه تفسيراً "موضوعياً" (شيئاً مطروحاً للتفاوض في موقف تربوي) ولكن هذا المعنى هو تطور - بالضرورة - لاستجابة ذاتية عند هذا القارئ. وأياً كان نسق الفكر المستعمل (أخلاقي، ماركسي، بنيوي، تحليل نفسي) فإن تفسيرات النصوص تعكس الفردية الذاتية لـ "استجابة" شخصية، إذ يتون الصدور عن هذه "الاستجابة" فإن تطبيق أنساق الفكر يتم استبعاده بوصفه تركيبة فارغة لمعتقد جامد، وإذا كانت بعض التفسيرات النقدية تبدو أكثر معقولة عندما يتجشم النقاد عناء شرح نمو أفكارهم وأصلها فإن هذا يتاح في الموقف التعليمي بواسطة "تقرير استجابة" يعطى "المهاد الدافعي" للحكم التفسيري اللاحق. مثال ذلك استجابة السيدة (أ) إلى قصة كافكا "التحولات"، فقد بدأت الاستجابة بنفور، كما لو كانت قراءة القصة "أشبه بتناول زيت كبّد سمك القد". ولكن السيدة (أ) شعرت بالحزن إزاء مأزق جريجور، لأنها وحدت بينه وأخيها الذي أهدن وأقصى عن أبيه بالمثل. أما تحول جريجور إلى خنفساء روثية فقد أنتج نفوراً متصارعا، إذ اعترفت السيدة (أ) بتبليدها السادي إزاء الحشرات. وكان هناك ترابط أكثر بين جريجور وذكريات عن فتاة قبيحة في المدرسة شعرت إزائها السيدة (أ) بالذنب. وكانت مشاعرهما الغالبة متضادة (إعجاب - نفور) إزاء كل الشخصيات وبخاصة جريجور. وللحكم الأخير على "المعنى" الذي يبرز من

تقرير السيدة (أ) مظهر موضوعي ، ولكن من الواضح أنه حكم مبني علي استجابة استهلاكية، فالقصة "مبنية علي دراما ثنائية الضحية/ الجلد". وتذهب السيدة (أ) إلى أن الضحايا كالجلايين، كلاهما يعتمد علي الآخر ولا يمكن التمييز بينهما في النهاية. بكلمات أخرى، تسقط السيدة (أ) تنافر اتجاهاتها إزاء الناس علي النص فتكتشف فيه "ثنائية". وكل ذلك تفسير يجعل أى أنسان يشارك في حلقة دراسية عن قصة كافكا يميل إلى أن يرى في هذا التفسير تقريراً موضوعياً، قدم في عبارة نقدية أدبية محايدة. ومهما يكن من أمر، فإن "النقد الذاتي" يرغب في إعادة الوصل بين التفسير أو الاستجابة الشخصية للسيدة (أ) والدافعية الذاتية لهذه الاستجابة .

إن النظرية الأدبية التي تتجه إلى القارئ أشبه بالنقد النسائي، من حيث إنها لا تتطلق من نقطة بداية واحدة أو من منطلق فلسفي غالب، فالكتاب الذين عرضنا لهم ينتمون إلى تقاليد فكرية مختلفة. وإذا كان الكتاب الألمان- أمثال أيزر ويابوس- يعولون على الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا في محاولاتهم وصف عملية القراءة بمصطلحات وعي القارئ فإن ريفاتير يفترض سلفاً قارئاً يمتلك مقدرة أدبية متميزة، في حين أن ستانلي فيش يعتقد أن القراء يستجيبون إلى سياق الكلمات في الجمل، سواء أكانت الجمل أدبية أو غير أدبية. أما جوناثان كولر فيحاول تأسيس نظرية (بنوية) للتفسير، نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنظمة في استراتيجيات القراء، وإن كان يدرك أن نفس الاستراتيجيات يمكن أن تنتج تفسيرات مختلفة. ولقد رأينا في الفصل الرابع كيف يحتفى رولان بارت بنهاية العهد البنوي، وذلك بمنح القارئ القوة على خلق معاني ، بواسطة "فتح" النصوص على اللعب اللامتناه - "الشفرات". وينظر هولاند وبلايخ الأمريكيان إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكلوجية للقارئ، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه

الحاجات علي الأقل. وأيا كان ما يظنه المرء في هذه النظريات التي تركز علي القارئ فمن المؤكد أنها تطرح تحديا خطيرا علي النظريات السائدة التي تركز علي النص في "النقد الجديد" و "النزعة الشكلية"، فنحن لم نعد نستطيع الحديث عن معنى النص بون أن نضع في تقديرنا إسهام القارئ في هذا المعنى .

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- Bleich, David, *Subjective Criticism* (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1981), especially Part Two.
- Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Indiana University Press, Bloomington, 1979).
- Fish, Stanley, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature* (California University

- Fish, Stanley, *Press, Berkely, 1972).*
Is There a Text in This Class? (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980).
- Holland, Norman, *5 Readers Reading* (Yale University Press, New Haven and London, 1975).
- Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz (Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1973).
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).
- Jauss, Hans R., *Toward An Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti (Harvester Press, Brighton, 1982). The important first chapter is also in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary History* (Routledge & Kegan Paul, London, 1974).
- Prince, Gerald, 'Introduction to the study of the narratee', in Tompkins (below). French original in *Poétique* no. 14 (1973), 177-96.
- Riffaterre, Michael, 'Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's *Les Chats*', in J. Ehrmann (ed.), *Structuralism* (Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York, 1970). Extract in Tompkins. Originally *Yale French Studies*, 36-7 (1966), 200-42.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry* (Indiana University Press, and Methuen, London, 1978).
- Suleiman, Susan, and Crosman, Inge (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (Princeton University Press,

Princeton, N.J., 1980). Includes essays by Iser, Culler, Prince and Holland.

Tompkins, Jane P., (ed.),

Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980). Basic anthology of texts.

ملاحظات

Introductions to Suleiman and Crosman, *The Reader in the Text* (above) and Tompkins, *Reader-Response Criticism* (above).

Eagleton, Terry,

Literary Theory: An Introduction (Blackwell, Oxford, 1983). chap. 2.

Fokkema, D.W., and

The Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics (C. Hurst, London, 1977).

Kunne-Ibsch, E.,

Reception Theory: A Critical Introduction (Methuen, London and New York, 1984).

Holub, Robert C.,

الفصل السادس

النقد النهائي

النقد النسائي

كان على النساء الكاتبات والقارئات أن يسبحن دائماً ضد التيار، فقد أكد أرسطو "أن الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص". وذهب القديس توما الأكويني إلى أن المرأة "رجل ناقص". وألح جون نون (ولم يرفض) - عندما كتب "هواء وملئكة" - إلى نظرية القديس توما الأكويني التي ترى أن الشكل مذكر والمادة مؤنثة، وأن العقل المقدس الأعلى المذكر يطبع شكله على المادة الطيبة الخاملة المؤنثة. ونظر الرجال إلى منيهم - قبل قوانين مندل للوراثة - على أنه البنود الفاعلة التي تهب الشكل لببيضة تنتظر بلا هوية إلى أن تتلقى ميسم الذكر. وفي الأورستيا - ثلاثية إيسخيلوس المسرحية - نصرت (الربة) أثينا حجة الذكور التي قدمها أبوللو والتي تقول إن الأم ليست سبب وجود طفلها. وأنهى انتصار مبدأ الذكورة عهد "ربات الانتقام" (الغيوريات) الإناث الحسيات Furies (١) وأعلى من شأن النظام الأبوي على حساب النظام الأمومي. والنقد النسائي يستحضر، أحياناً، غضب ربات الانتقام ليزعج اليقين الخانع للثقافة الأبوية، ويخلق مناخاً أقل قمعاً للنساء الكاتبات والقارئات وتستخدم ناقدات الحركة النسائية التورية الساخرة، أحياناً أخرى، لينقضن أساليب نظرة الذكورة السائدة، فتقترح ماري إلمان Mary Ellmann - على سبيل المثال - النظر إلى الرحم على أنه جرىء مستقل فردي (بدل النظر إليه على أنه "لامبال") وإلى المنى على أنه امتثالي خانع (بدل النظر إليه على أنه "متقد"). والفانتازيا السينمائية التي قدمها وودي آلان Woody Allen عن منى مذعور منهوك ينتظر خانعاً الرحلة إلى المجهول فانتازيا تهزأ بفكرة الإخصاب الذكوري

(١) الغيوريات هي الأساطير اليونانية والرومانية الأرواح الأثوية الرهيبة نوات الشعر الثعباني اللاني يقمن بعقاب مرتكبي الجرائم التي لم يؤخذ بشأها .

على نحو تسعد به أية منتمة إلى الحركة النسائية .

مشكلات النظرية النسائية:

وبعض ناقدات الحركة النسائية لا يرغبن في تبني "نظرية" - theo-ry على الإطلاق لأسباب عديدة، فالنظرية مذكرة دائما في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكرى الطليعى الصعب في الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملاذها في مجال "النظرية"، أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية. وغالبا ما تفضح ناقدات الحركة النسائية الموضوعية المخادعة لعلم الذكر. ويوجهن أقسى النقد إلى نظريات فرويد لما فيها من نزعة تمييز جنسى sexism صارخة، ولما تفترضه هذه النظريات - على سبيل المثال - من أن النشاط الجنسي للمرأة يتشكل بواسطة "حسد القضيب" Penis envy (٢).

ويرغب الكثير من النقد النسائى في الفرار من "ثبوتية وقطعية" النظرية، وتطوير خطاب أنشئ لا يمكن تقييده فكريا بنسبته إلى تراث نظرى معترف به (ومن ثم يمكن أن يكون نتاجا رجاليا) . ولكن ناقدات الحركة النسائية ينجذبن إلى أنماط نظرية ما بعد البنيوية عند لاكان وديريدا، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة "مذكرة". ولقد قنعت نظريات التحليل النفسى عن المحركات الغريزية عونا خاصا إلى ناقدات الحركة النسائية، في محاولتهن الكشف عن ما تتضمنه بعض الكتابة النسائية من مقاومة مدمرة - واضحة في عدم انتظامها الشكلى - للقيم الأدبية الرجالية السائدة. ولكن هذه المحاولة لم تنجح في الكشف عن الاستراتيجيات الممكنة للمقاومة النسائية دون تنظير محكم إلا في حالات

(٢) "حسد القضيب" منحصر أساسى في النزعة الجنسية الأنثوية والقوة المحركة لجليتها، عند فرويد، وينشأ من اكتشاف الفروق التشريعية بين الجنسين، فتشعر البنت بالظلم بالقياس إلى الصبى، وترغب في امتلاك عضو ذكرى مثله .

قليلة .

ولقد طرحت سيمون دى بوفوار Simon de Beauvoir بوضوح عظيم الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٩)، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول: "أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك. هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسى بين مصطلح "مذكر" و"مؤنث"، فالرجل هو الذى يحدد الإنسانى وليس المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى "العهد القديم". ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعى، فلم تتجمع النساء مثلما تجمع غيرهن من المجموعات المضطهدة. وظلت المرأة مسمرة فى علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهى الآخر. وأمّنت سيطرة الرجل مناخا إيديولوجيا للإذعان، فهناك مشرعون وقساوسة وفلاسفة وكتاب وعلماء كتبوا ليظهروا أن وضع الخضوع من المرأة مرغوب فى السماء ومفيد فى الأرض. وتدعم سيمون دى بوفوار محاجتها وثائقيا بمعرفة واسعة لتكشف عن النظرة الذنوية إلى المرأة، تلك النظرة التى يدعمها إيمان الرجال بأن النساء أُنسى بالفطرة. إن الرجال المتعاطفين يستقبلون الفكرة المجردة عن "المساواة" بين الرجل والمرأة بمعسول الكلام، ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بهذه المساواة. وليس سوى النساء وحدهن - لا الرجال المتعاطفين - من يستلطن دعم الإمكانيات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية .

ومن الواضح أن هناك خمسة محاور أساسية تدور حولها أغلب المناقشات عن الاختلاف الجنسى، وهى :

البيولوجيا

التجربة

الخطاب

اللاوعى

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية

أما الحجج التي تتناول الجوانب البيولوجية من حيث كونها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتي تقلل من أهمية "التنشئة الاجتماعية" socialization (٢) ، فهي حجج يستخدمها الرجال أساسا للإبقاء على النساء في "مكانهن". ويلخص القول المأثور : "Tota mulier in utero" ليست المرأة سوى رحم، هذا الاتجاه، لأنه إذا كان جسد المرأة هو قدرها فإن كل محاولة للشك في أنوار الجنس sex roles المعزوة إلى المرأة تتبدد في مواجهة النظام الطبيعي. وفي المقابل، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يعلن من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق وليس الدونية. ولكن أية حجة متطرفة تقوم على التسليم بطبيعة خاصة بالنساء تنطوي على خطر الانتهاء - بطريقى مختلف فحسب - إلى الوضع نفسه الذى يتخذه المتعصبون من الذكور. هذا الخطر ينطوى عليه - أيضا - موقف أولئك الذين يلجأون إلى التجربة الخاصة للمرأة بوصفها مصدر القيم المؤنثة الإيجابية فى الحياة والفن . وتقول حجة هؤلاء أنه مادامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية (كالإباضة^(٤) والطمث، والمخاض) فهن وحدهن اللاتى يستلطن الحديث عن حياة المرأة. يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة، فالنساء لا ينظرون إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم. ويقوم بدراسة التمثيل الأدبي لهذه الاختلافات فى كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم "ناقداات الخصائص النسائية" gynocritics . أما المحور الثالث الذى يدور حول الخطاب فإنه محور يغال قدرنا عظيما من اهتمام ممثلات الحركة النسائية .

(٢) عملية تلقين الفرد قيم المجتمع الذى يعيش فيه ومعاييره، ليصبح الفرد قادرا على التكيف مع المجتمع من ناحية، ومستعداً لأداء الأنوار التى تسند إليه من ناحية ثانية .

(٤) خروج البويضه من المبيض .

ويوحى عنوان كتاب ديل سبندر Dale Spender "لغة من صنع الرجل" بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة . وإذا قبلنا فكرة فوكوالتي ترى أن ما هو "صواب" يعتمد على من يهيمن على الخطاب فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ - (حقيقة) الذكر . وطبيعى - من هذا المنظور - أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار في قوقعه الخطاب الأنثوى. ولكن هناك نظرة مناقضة، تتبناها واحدة من دارسات علم اجتماع اللغة، هي روبين ليكوف Robin Lakoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف" و"عدم يقين"، وتركز على، "القافة"، و"الطائش"، و"الهازل"، وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال "أقوى"، ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال. وأكثر الراديكاليات من ممثلات الحركة النسائية يرين أن المرأة تواجه عملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الأيديولوجيا الأبوية [البطريكية] التي تنتج قوالب مكرورة عن رجال أقوىاء ونساء ضعيفات، وتطرح نظريات التحليل النفسى عند لاكان وكريستيفا ما يتصل بالمحور الرابع الخاص بعملية اللاوعى، حيث بعض كاتبات الحركة النسائية ممن يناصبن النزعة البيولوجية (٥) biologism العدا، بواسطة إقامة صلة تربط بين "الأنثى" والعمليات التي تميل إلى تقويض سلطة خطاب "الذكر"، فينظرن إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ويمنع "الانفلاق" بوصفه "أنثى"، على نحو تغفو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص "منفتحة". هذا النهج أقل تضمنا لخطر نزعة التوقع والقبولة، لأنه يفرض تحديد النزعة الأنثوية، ويرى أنه إذا كان هناك مبدأ أنثوى فإنه ليس سوى البقاء خارج تعريف الذكر للأنثى. ولقد كانت

(٥) أى إرجاع الخصائص إلى المكونات البيولوجية للكائنات .

فرجينيا وولف أول ناقدة تدخل البعد الاجتماعي (المحور الخامس) في تحليلها لكتابات المرأة. ومنذ ذلك الوقت، والماركسيات من الحركة النسائية على وجه الخصوص يحاولن الربط بين تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتغير توازن القوى بين الجنسين، ويوافقن غيرهن من ممثلات الحركة النسائية على رفض فكرة الأنوثة المطلقة .

كيت ميليت وميشيل باريت : النزعة النسائية السياسية:

وصلت الحركة النسائية الحديثة إلى مرحلة فكرية مهمة مع كتاب كيت ميلت Kate Millett "السياسات الجنسية" (١٩٧٠) حيث استخدمت مصطلح النظام الأبوي (نور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوي يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، علي نحو تتم معه ممارسة القوة - بكيفية مباشرة أو غير مباشرة- للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية. وتذهب ميليت إلى أن إجبار النساء علي الطاعة ظل مستمرا- رغم التقدم الديمقراطي- بواسطة نور الجنس المقولب الذي يخضعن له منذ أقدم العصور. وهي تستعير من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين "الجنس" sex والهوية الجنسية gender. أما "الجنس" فيتحدد بيولوجيا في حين أن الهوية الجنسية مفهوم ثقافي مكتسب، فقد أظهرت مارجريت ميد - في دراساتها الأنثروبولوجية - أن الصفات التي تعزى إلى الرجال والنساء يمكن أن تختلف اختلافا كبيرا في المجتمعات الغربية، حيث يمكن للرجال أن يكونوا محبين للسلام بينما النساء محبات للحرب . وتهاجم ميليت وغيرها من ممثلي الحركة النسائية علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات "الأنثوية" المكتسبة ثقافيا (كالسلبية وغيرها) بوصفها صفات طبيعية، وتعترف أن النساء لا يختلفن عن الرجال في الإبقاء على هذه الاتجاهات في المجالات النسائية والإيديولوجيا العائلية. وترى أن "أنوار"

الجنس المؤيدة في المجتمع قمعية. والخروج على هذه الأنوار من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية هو ما تسميه ميلليت "السياسات الجنسية".

ولقد كان التركيز في المرحلة الباكورة من الكتابة النسائية الحديثة عن الأدب (كيت ميلليت ، وجيرمين جريير Germaine Greer ، ومارى إلمان Mary Ellmann) تركيزا سياسيا تماما فى الغالب، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر ساخطة على الظلم. وكن مشغولات بتعميق وعى النساء "السياسى" من حيث قهرهن بأيدي الرجال. ومن الشائق أن نلاحظ أوجه الشبه بين هذا النمط من الحركة النسائية وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية، إذ يمكن مقارنة النساء - من حيث هن مجموعة مقهورة - بالسود أو الطبقة العاملة، رغم أن النساء لسن أقلية كالسود أو نتاجا للتاريخ كالتبقة العاملة - فيما تشير سيمون دى بو فوار. ولقد قيل إن أكثر المجموعات المقهورة قاطبة: السود، والطبقة العاملة، والنساء. وتتخذ أفكار كل مجموعة من هذه المجموعات أشكالا متشابهة، على نحو يبدو معه القاهر وأعبا بمحاولته الإبقاء على القهر إلى مالا نهاية بواسطة إيديولوجيا (عرقية، أو برجوازية، أو أبوية). وتدافع كل مجموعة عن أعضائها فى مواجهة إسائة التمثيل والقبولة فى الأدب ووسائل الإعلام. وتدير كل مجموعة صراعا "سياسيا" للارتقاء بوعى أعضائها، وإحداث تغيير جذرى فى علاقات القوة بين القاهر والمقهور. ولكن الإيديولوجيا فى هذه النظريات السياسية غير الناضجة يتم اختزالها فى سلاح ذى بعد واحد فحسب، فتغنى الإيديولوجيا عند ميلليت - كما تقول كورا كابلان - "الهرأوة القضيبيية الكونية التى يستخدمها الرجال جميعا لضرب النساء"، ويقتفد الرجال - ببساطة - النساء بصفات الضعف والمازوكية، وذلك فهم يتجاهل العمليات السيكلولوجية اللاوعية لتشكّل الهوية الجنسية. بالإضافة إلى الحركات الاجتماعية الاقتصادية اللاشخصية لقهر النساء.



كيف يؤثر ذلك على الأنثى؟ أولاً، تتشكل القيم والأعراف الأدبية بواسطة الرجال، وتناضل النساء في الأغلب للتعبير عن مطالبهن الخاصة فيما يمكن النظر إليه بوصفه أشكالاً غير ملائمة، ففي القصص - على سبيل المثال - تغزو الأعراف التي تشكل المفامرة والمطاردة الرومانسية ذات زخم وهدف "رجالي". ثانياً، يخاطب الكاتب القراء كما لو كانوا رجالاً دائماً، وتزودنا الإعلانات بأمثله موازية واضحة في الثقافة الجماهيرية، حيث التليفزيون الذي يعلن عن "دش" كهربائي، يقدم أمراه تسقط المنشقة - على نحو مثير للمشاهد - (الذكر) - في آخر لحظة من الإعلان ليختطف المشاهد نظرة إلى جسدها العاري، وذلك إعلان يستبعد المشاهد (الأنثى) على نحو صارم. ولكن هذا المثال يوضح أنه يمكن - أيضاً - للمشاهدة الأنثى أن تتواطأ مع عملية استبعادها وتتنظر نظرة (رجل)، تماماً كما يمكن دفع المرأة (بلاعي) إلى القراءة كرجل. ولكي تقلوم كيت ميلليت هذه النزعة التلقينية المفروضة على القارئة الأنثى فإنها تعري - في كتابها "سياسات الجنس" - التمثيلات الجنسية الموجودة في قصص الرجال، حيث تضع نظرة الأنثى القارئة في الصدارة لتبرز هيمنة الرجل المنتشرة في الأوصاف الجنسية لروايات د. هـ. لورنس D.H. Lawrence، وهنري ميللر Henry Miller، ونورمان ميلر Normon Mailer، وجان جينييه Jean Genet ومثال ذلك، ما تقدمه ميلليت من نقد قاس لفقرة من رواية لميلر، هي رواية "جنس" sexus التي يقول فيها "نزلت على ركبتي وبفنت رأسي ما بين فخذيها... الخ"، حيث تذهب إلى أن الفقرة "تحمل نغمة... ذكر يهكي ماثرة من ماثرة، إلى ذكر آخر، في مفردات رجالية تنطق بنظرة الذكورة". وتصف ميلليت الأحداث الرئيسية في عمل ميللر "الحلم الأمريكي"، حيث يقتل روجاك زوجته ثم يلوط بالخادمة روتا، بأنها "حرب تشن" ضد المرأة بمصطلحات القتل والواطء". ولكن مع أن كتاب ميلليت يطرح نقداً قوياً لثقافة النظام الأبوي

إلا أن بعض ممثلات الحركات النسائية يرين أن اختيارها للكتاب من الرجال كان غير معبر، وترى أخريات أنها لم تتفهم حق الفهم القوة التدميرية للخيال القصصى، فهي تسمى فهم الطبيعة الملتوية العميقة لكتاب جان جينية، "يوميات لص" - علي سبيل المثال - ولا ترى من عالم المثلية الجنسية الذي يصوره الكتاب سوى إذلال الأنثى والخط من شلتها، وتنتظر إلى علاقة السيطرة والتبعية بين الشواذ على أنها صورة أخرى من النموذج القمعي للمغايرة الجنسية. ويشن نورمان ميلر هجوما عنوانيا على ميلليت في كتابه "سجينة الجنس" (١٩٧١)، حيث ينجح في تسجيل نقاط على فشل ميلليت في تفهم السياق الخيالي لمجموعة من الفقرات الروائية، ويكشف عن أنها لا ترى من القصاصين الذكور إلا أنهم منفعون بواسطة هويتهم الجنسية إلى استنساخ السياسة الجنسية القمعية للعالم الفعلي الذي تصوره قصصهم، وذلك نهج يظلم معالجة جويس للنزعة الجنسية الأنثوية على سبيل المثال. ولا يقتصر الأمر على ميلر، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يرين أن ميلليت تتمسك بنظرة أحادية البعد عن سيطرة الذكر، وأنها تعالج الأيديولوجيا الجنسية كما لو كانت شعارا قمعيا يرفعه كل الكتاب الذكور بالضرورة.

وبالعالم الكتاب الذي أصدرته ميلليت وشوليث فايرستون Shula-mith Firestone، بعنوان "جدل الجنس"، (١٩٧٢) سيطرة الذكر بوصفها سيطرة مستقلة كل الاستقلال، ابتداء، عن بقية الأشكال الاجتماعية والاقتصادية للقهر، على نحو يهدف إلى استبدال الجنس بالطبقة بوصفه العنصر الحتمي تاريخيا، فيغزو "صراع الطبقة" نفسه نقاجا لتنظيم الوحدة البيولوجية للعائلة. وتذهب ميشل باريت إلى أن فكرة النظام الأبوى على نحو ما استخدمتها ميلليت وقاير ستون - في كتابهما - إنما هي فكرة توهي بسيطرة مطلقة بلا أصول أو تنوعات تاريخية، فهي فكرة تتجاهل علاقة التشكل التي تربط النظام الأبوى بالرأسمالية،

مما ينتج عنه تبسيط عملية معقدة تتضمن عناصر متعددة لا بد من الربط بينها . هذه العناصر تشمل التنظيم الاقتصادى للأسرة فى المنزل وإيديولوجيته العائلية المصاحبة، وتقسيم العمل فى النظام الاقتصادى العام، وأنظمة التعليم والدولة، والعمليات الثقافية التى يتم فيها تمثيل الرجال والنساء على نحو مختلف، وطبيعة الهوية الجنسية، والعلاقة بين النشاط الجنسى وإعادة الانتاج البيولوجية.

وتقدم باريت تحليلا ماركسيا نسائيا لتمثيل الهوية الجنسية، فتستحسن - أولا - الفكرة المائية التى طرحها فرجينيا وولف عندما تنذهب إلى أن الأوضاع التى ينتج النساء والرجال فى ظلها تختلف اختلافا ماديا ، يؤدى إلى التأثير فى شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين، على نحو لا تستطيع معه فصل الأسطة الخاصة بقوابة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية فى التاريخ، مما يعنى أن التحرر النسائى لن يأتى من مجرد التغييرات الثقافية وحدها. وتذهب باريت - ثانيا - إلى أن إيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر فى الطريقة التى تتم بها قراءة كتابات الرجال والنساء، كما تؤثر فى الكيفية التى تتأسس بها معايير الامتياز فى الكتابة. وترى باريت - ثالثا - أنه لا بد للناقدات من أن يضمن فى اعتبارهن الطبيعة الخيالية للنصوص الأدبية، ولا ينغمسن فى "نزعة أخلاقية هائجة" بإدانة كل المؤلفين الذكور والصاق تهمة التمييز الجنسى بكتبهم، واستحسان أعمال النساء لطرحها قضايا الهوية الجنسية، فالنصوص ليس لها معان ثابتة لأن التفسيرات تعتمد على موقف القارئ وإيديولوجيته. ومع ذلك، يمكن للنساء، بل يجب عليهن القيام بمحاولة تأكيد تأثيرهن فى طريقة تحديد الهوية الجنسية وطريقة تمثيلها الثقافى.

كتابة النساء

وناقداات الخصائص النسائية:

يقوم كتاب ألين شولتر Alaine Showlter "أدب خاص بهن" (١٩٧٧) بدراسة الروايات الإنجليزية منذ عهد الأخوات (٦) برونتي Brontes من وجهة نظر التجربة النسائية. صحيح أن المؤلفة تسلم بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية أو ما يسمى خيالا أنثويا، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال، كما ترى أن تراثا يكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد. هذا التراث هو "القارة المفقودة من التراث الأنثوي الذي يبرز كخاتمة أطلنطيس من بحر الأدب الإنجليزي". وتقسّم شولتر هذا التراث إلى مراحل ثلاث. الأولى هي المرحلة النسائية ما بين الأعوام (١٨٤٠ - ١٨٨٠)، وتتضمن أعمال إليزابيث جاسكل، وجورج إليوت George Eliot، تلك الأعمال التي حاكت فيها المرأة الكاتبة وتمثلت المعايير الجمالية الرجالية السائدة، حين كان على الكاتبات أن يكن سيدات مهنيات، وكان المجال الرئيسي لعملهن هو الدائرة المنزلية والاجتماعية المباشرة، ما أدى إلى معاناتهن من الشعور بالذنب للترامهن (الإناني) بصناعة الكتابة، وإلى تقبلهن قيود التعبير التي تجنبهن الفظاظ والحسية. قد نقول إن كاتبة متطهرة النزعة [بيورتيانية] مثل جورج إليوت قد نجحت في أن تلمح إلى قدر طيب من الحسية في روايتها "طاحونة على الجسد"، ولكن الفظاظ والحسية لم تكونا مقبولتين ببسر حتى في قصص الرجال، فقد كان على رواية توماس هاردي "تيس سليل آل أوبرفيل" التي أثارت الجدل حولها أن تلجأ إلى المعاني الضمنية والصور الشعرية لتوصل النزعة الحسية للبطل.

وتتضمن المرحلة النسائية الثانية (١٨٨٠ - ١٩٢٠) كاتبات من مثل إليزابيث روبنز Elizabeth Robins وأوليف شراينر Olive Schreiner. وقد دافعت الكاتبات الراديكاليات لهذه المرحلة عن يوتوبيات أمازونية.

(٦) المقصود أن برونتي (١٨٢٠ - ١٨٤٩) وشارلوت برونتي (١٨١٦ - ١٨٥٥) وإميلى برونتي (١٨١٨ - ١٨٤٨).

انشقاقية ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة. أما المرحلة الثالثة (١٩٢٠ وما بعدها) فقد ورثت خصائص المرحلتين السابقتين، وطرأت فكرة الكتابة النسائية المتميزة فضلا عن فكرة التجربة النسائية وكانت ريبكاوست Re-becca West وكاثرين مانسفيلد Katherin Mansfield وورثي ريتشاردسون Dorothy Richardson أوائل الروائيات هذه المرحلة - فيما ترى شوولتر. ولكن ريتشاردسون اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها الطويلة "رحلة حج" في الفترة نفسها التي كانت يكتب فيها جيمس جويس ومارسيل بروست روايات طويلة تقوم على تيار الوعي. وقد استبقت نظراتها في الكتابة النظريات النسائية المتأخرة، فقد مالت إلى نوع من القابلية السلبية، أو التلقي المنفتح الذي يرفض النظريات القطعية والآراء التي أطلقت عليها تسمية "الأشياء" المنكرة، وعقّلت (٧) مشكلة "تفقه الهولوى" بالعمل على تأصيل نظرية مؤداها أن الهولوانية تعبير طبيعي عن التقمص الوجداني empathy للأنثى في مقابل النمط Pat-tern الذي هو علامة على أحادية البعد الخاص بالذكر. وحاولت على نحو واع انتاج جمل مجردة تقوم على الحذف، لتوصل ما رأت أنه شكل العقل الأنثوي ونسيجه. ولقد استجنت الصراحة في الحديث عن الفزعة الجنسية (الزنا ، السحاق، الخ) بعد فرجينيا وولف، خصوصا عند جين ريس Jean Rhys وظهر جيل جديد من النساء اللاتي أكملن تعليمهن الجامعي، واللاتي لم يعدن يشعرن بالحاجة إلى التعبير عن السخط الأنثوي، ويتضمن [هذا الجيل] أ. س. بيات، A.S.Byatt ومارجريت درابل Mar-garet Drabble، وكريستين بروك روز Christine Brooke-Rose، وبرجيد بروفي Brigid Brophy. ولكن حدث تحول في أوائل السبعينيات إلى نغمة أكثر غضبا في روايات بينولبي مورتايمر Pene-lope Martimer، وميريل سبارك Muriel Spark، ووريس ليسنج Doris Lessing.

ولقد كتبت فرجينيا وولف الكثير عن الكتابة النسائية، فهي رائدة مهمة للنقد النسائي الحديث مثل دورثي ريتشارسون. ورغم أنها لم تقبَ الموقف النسائي قط إلا أنها لم تكف عن دراسة المشكلات التي تواجه الكاتبات. فقد أمنت أنه كان على النساء دائما مواجهة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعوق طموحاتهن الأدبية. وهي نفسها كانت واعية بالتعليم المحدود الذي تلقتة (لم تكن تعرف اليونانية على سبيل المثال). غير أنها قبلت بانسحاب هادىء من الصراع بين النزعة الجنسية للذكورة والأنوثة بتبنى أخلاق بلومزبرى الجنسية عن "الخنائى"، ورفضت الوعى النسائي أملة فى تحقيق التوازن بين التحقق الذاتى (الذكرى) والإبادة الذاتية (الأنثوية). ولكن هجومها المتكرر على الجنون والانتحار النهائى يوحى بأن صراعا للتسامى على النزعة الجنسية قد فشل، فلقد أرادت لحسها النسائي أن يكون لاوعيا، لعلها بذلك "تفر من مواجهة الذكور أو الأنوثة". (غرفة خاصة بالمرء).

ورغم هذا الالتزام العسير بالخنائى. فإن فرجينيا وولف قد كشفت عن وعيها العميق بتميز كتابة النساء، إذ بلغت وصفها للوحة نيوكاسل الغريبة الانتباه - على نحو بارع - إلى الإبداعية "النسائية" للمرأة الكاتبة فى القرن السابع عشر:

رغم عقم فلسفاتها وثقل وطأة مسرحياتها وفقر شعرها بوجه عام فإن الحجم الضخم لكتابة الوجة كان يمتزج بمسحة من لهب أصيل، بحيث لا يملك المرء سوى الإذعان إلى اغراء شخصيتها الغريبة المحببة. وهي تتلوى وتتلاها، صفحة إثر صفحة، فهناك شىء نبيل وبنون كيخوتى وجريء ومخبك ومتقلب بالمثل فى هذه الشخصية

ويتراعى لى أن فرجينيا وولف تريد القول إن "الحجم الضخم" من الانتاج المذكور "القاصر للوجة يشرق بنزعة "أنثوية" متمردة "غريبة"، تتلوى".

والجملة الأخيرة كاشفة بوجه خاص، إذ أن الصفتين: "نبيل"، و"بون كيوخوي" تبدوان أشبه بالصفات المذكرة، بينما تبدوا الصفتان "مخبل"، و"منقلب" أشبه بالصفات المؤنثة. وتصل الجملة إلى نوع من الحيادية الخنثوية بهذا الجمع بين الدلالات الإيحائية المتقابلة .

وأكثر مقالات فرجينيا وولف عن الكتابات تأثيرا ولفقا للانتباه هي مقالة "حرف للمرأة"، حيث حصرت معوقات عملها في أمرين، أولهما أنها كانت سجيبة إيديولوجيا نسائية، بسبب وجود العديد من الكتاب في القرن التاسع عشر، فقد كان المثل الأعلى عن "الملاك في المنزل" يفرض على النساء أن يكن متعاطفات غير أنانيات ونقيات . وكان على المرأة أن تستخدم المداينة والهيل النسائية لتخلق زمان الكتابة ومكانها . وثانيهما أن تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية قد منعهما من "قصر حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد"، فهي لم تستطع قط أن تتغلب على هذا الإنكار الواعي للفرقة الجنسية الأنثوية، سواء في عملها أو حياتها . مؤكدة أنها لم تكن تؤمن بوجود لا وعى أنثوي، ولكنها ذهبت إلى أن النساء قد كتبن بطريقة مختلفة، ليس لأنهن مختلفات نفسيا عن الرجال بل لأن تجربتهن الاجتماعية مختلفة. ولقد كانت محاولاتها في الكتابة عن تجارب المرأة واعية، وتهدف إلى اكتشاف الأساليب اللغوية لوصف الحياة الحبيسة للنساء . وأمنت أنه عندما تحقق النساء المساواة الاجتماعية والاقتصادية بالرجال، فلن يوجد شيء يمنعهن من التطوير الحر لمواهبهن الفنية .

أما النص الباكر من نقد الخصائص النسائية الذي خلف في نفسه أعمق الأثر فهو كتاب ماري إلمان "التفكير حول المرأة" (١٩٦٨)، فهي تنتمي إلى المرحلة "السياسية"، الباكورة للحركة النسائية الحديثة، ولكنها تسبق الكثير من التطورات اللاحقة، وهي تهاجم براءة "النقد الذكوري"، ساخرة من فكرة وولتر باتر العبيثة عن "الرجسولة في الفن"، تلك

التي يحددها بأنها الصنعة الواعية تمام الوعي، وتلاحم الحدس مع الغرض، وروح البناء التي تعارض ما هو غير متلاحم أدبيا أو آيل إلى السقوط، أو ما هو هستيري أو خبط عشواء. وعلى النقيض من شوولتر، لا تميل إلمان إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى ولكنها تصل الكتابة بأساليب أدبية متعينة، فتذهب إلى أن الكاتبات غالبا ما يؤسسن منظورا تدميريا مختلفا بتقويض قطعية الحكم وتثبيت البؤرة، وذلك على نحو ما يحدث في روايات أيفي كومبتون - بيرنيت - Ivy Compton Burnett التي تختزل "وجهات النظر" القطعية في ثانويات هامشية تنفي عن وجهات النظر سلطة لأحكام "المنكرة" هذا النمط من الكتابة غالبا ما يحدث أثرا أشبه بآثر الموقف الكوميدي comic stasis الذي يتم فيه إحباط الأحكام وعدم الوصول إلى نتائج. وترى إلمان أن ليست كل الكاتبات يتبنين أسلوبا أنثويا في الكتابة، فماري ماكارشي Mary Mc Carthy تكتب بسلطة بالغة. وشارلوت برونتي تكتب بالتزام حاد وعاطفه جادة. وفي مقابل ذلك، فإن البراعة الأسلوبية التدميرية المراوغة التي ترجع إليها إلمان القيمة موجودة عند أوسكار وايلد وعند جو أورتون Joe orton، وكلاهما كان متحررا جنسيا.

وتلفت إلمان الانتباه إلى رواية جين بولوز Jane Bowles سيدتان جادتان (١٩٤٣)، وهي رواية كوميديّة عجيبة عن امرأتين تتحدران إلى العالم السفلي للفسوق، في الوقت الذي تحافظان فيه على احتشام منفصل في الحديث والتصرف، فكلتا المرأتين تحتقى - على نحو غير واع تماما - بالمباهج المهنيّة لاستقلال الأنثى. والرواية اكتشاف باهر مبكر لتدمير الأنثى لقيم الذكر. إن فريدا كوير فيلد تحرق شوقا إلى فندق مريح في بنما تزوره مع زوجها. ولكن الزوج يفضل انفاق النقود على "موضوعات" تبقى. وعندما تخالفه فريدا في الرأي يعبس:

قال السيد كوبر فيلد:

"إذا كنت ستكونين تعيسه فلنذهب الى فندق وشنطن".

وفقد وقاره، فجأة، وغامت عيناه ولوى شفتيه.

"ولكنى أؤكد لك أنى سأكون تعيسا هناك. سيكون الأمر مملا تماما".

كان أشبه بطفل، وكان على السيدة كوبر فيلد أن تواسيه ، فقد كان يمتلك الحلية التى تجعلها تشعر بالمسئولية .

وليس سوى روائية تستطيع أن تقوم بهذا الانتقام البارع من وقار الذكر وروحه البناة^١، إن جين بولز تستغل بطلات روايتها لاستكشاف وهى "الأنثى" ونسق القيمة. فهن بطلات ينجذن إلى الممنوع لأنه يتحدى سلطة الذكر، ويبحثن جذلات بلا مسئولية عن سعادة وسلام داخلى، ومثال ذلك كريستينا جورنج التى تتخلى عن احترام طبقتها العليا وتنتهى إلى أن تكون بغيا راقية فى بنما، ولكنها تلاحظ - فى ثانيا انحدارها - ألوان الدفاع والتناقضات الغريبة للمعجبين بها من الذكور، فوالد أرنولد الذى ينافس ابنه - على نحو سمج - فى التودد إليها يثير فجأة الى أمه فى أن تتخذ جانبه. وعندما تسأله كريستينا: وماذا يستلزم ذلك؟ فإنه يجيب: "يستلزم... أن تكونى امرأة صابقة، متعاطفة، ومستعدة للدفاع عن كل ما أقول وأفعل، وفى الوقت نفسه نزاعة إلى توبيخى بعض الشيء". ويظهر فى اليوم الثانى بياقة مفتوحة وشعر مصقول، محاولا صرف النظر عن مسئوليات الزواج بعدم اهتمام بوهيمى. ويعلن أن جمال الفنان يكمن فى روحه الطفلة، دون أن يدرك تناقضاته. وتسأل كريستينا نفسها أخيرا - فى مسعاها إلى "القداسة" - سؤال "الذكر": "هل يمكن أن يكون جزء منى، لا أراه، يكسب الخطيئة تلو الخطيئة بالسرعة التى تتميز بها السيدة كوبر فيلد؟". ويقرر الراوى فى برود: "رأت الانسة جورنج أن هذا الامكان الأخير نو تأثير لافيت ولكنه ليس بالأمر الخطير".

إن رواية "سبيتين جانتين" تشير إلى النقد النسائى الذى يتجاوز الجدالية العنيفة لكيت ميلليت، ومع ذلك تقوض - على نحو مراوغ - كل

قوالب "الذكر" وقيمه، فالسيدة كوبرفيلد - على سبيل المثال - تعلن: "كنت دائماً من عباد الجسد... ولكن ذلك لا يعنى أنى أحب من لهم أجساد جميلة، فبعض الأجساد التى أحببتها كانت شنيعة". هنا، فإن ما يمكن أن يعده الرجال خصيصه أنثوية يتحول فى صمت إلى اختلاف أنثوى تنويرى.

النظرية النقدية النسائية الفرنسية

تأثرت الحركة النسائية الفرنسية تأثراً عميقاً بالتحليل النفسى، خصوصاً ما قام به لاكان من تجديد لنظريات فرويد (انظر الفصل الرابع). وعندما اتبعت مثلثات هذه الحركة نظريات لاكان فإنهن تجاوزن العداء الغالب على الحركة النسائية عموماً لفرويد. فقد كانت نظريات فرويد - قبل لاكان، فى الولايات المتحدة بوجه خاص - مختزلة فى مستوى بيولوجى فح. مما جعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع إلى عضو الذكورة، وتتعرف نفسها من حيث هى أنثى بافتقادها عضو الذكورة، فتحدد نفسها بالسلب وتعانى عقدة "حسد القضيب" بالضرورة. وقد ذهب فرويد نفسه إلى أن حسد القضيب عام فى النساء، وأنه المسؤول عما يصيبهن من "عقدة خصاء" (٨) Castration complex، تنتج عن ملاحظتهن لأنفسهن بوصفهن رجالاً ناقصين hommes manqués أكثر منهن جنساً موجباً بذاته، وكان إرنست جونز أول من أطلق على

(٨) عقدة تدور حول مفهوم الخصاء التى تحمل الجواب من اللغز الذى يطرحه الفرق التشريحي بين الجنسين على الطفل، من حيث وجود أو غياب عضو الذكورة، إذ يرجع هذا الاختلاف (فى عيني الطفل) إلى بتر هذا العضو الذكري عند البنت .

نظرية فرويد "مركزية القضيب" (٩) phallogocentric وهو مصطلح تبنته على أوسع نطاق ممثلات الحركة النسائية في نقاشهن لسيطرة الذكر بوجه عام .

وقد دافعت جوليت ميتشيل Juliet Mitchell عن فرويد في كتابها "التحليل النفسي والحركة النسائية" (١٩٧٥)، فذهبت إلى "أن التحليل النفسي ليس تزكية لمجتمع النظام الأبوي وإنما هو تحليل لهذا المجتمع"، وأن فرويد يصف تمثيلاً ذهنياً لواقع اجتماعي وليس الواقع نفسه. ولكن دفاعها عن مفهوم فرويد عن حسد القضيب وأفكاره عن الاختلاف الجنسي لم يلق القبول عند العديد من ممثلات الحركة النسائية. وقد أظهرت جين جالوب Jane Gallop أن ميتشيل تدين لأفكار لاكان في محاولتها رد اعتبار فرويد، ولكنها تفشل في تعمق الاستخدام الاستراتيجي الذي يقوم به لاكان لعلم اللغة عند دي سوسير .

وحتم أن يصدر عن ممثلات الحركة النسائية رد فعل قاس على نظرة لاتري في المرأة إلا أنها "سلبية، نرجسية، مازوكية masochistic" (١٠)، حاسدة للقضيب (إيجلتون) كما لو كان لا يوجد منها شيء يمكن قياسه من حيث علاقته بمعيار الذكر. ولكن بعض ممثلات الحركة الفرنسية قد أكدن أن "القضيب"، أو "العضو"، مفهوم رمزيّ عند فرويد وليس حقيقة بيولوجية. فلاكان يستخدم المصطلح معتمداً على دلالاته الإيحائية في شعائر الإخصاب، فضلاً عن أن الكلمة نفسها مستخدمة في

(٩) القضيب Phallus هو الصورة المجازية لعضو الذكور في الحضارة اليونانية واللاتينية، ويشير استخدامه، في التحليل النفسي، إلى الوظيفة الرمزية التي يقوم بها في العلاقة الجدلية بين مكونات الذات من ناحية، والذات والآخر من ناحية ثانية. ولأنها المحور الذي تدور حوله نظرية التحليل النفسي، عند فرويد، فقد أطلق على النظرية هذه الصفة التي سرمان ما أصبحت، مع الحركة النسائية، مرتبطة بنزعة هيمنة الذكور .

(١٠) المازوكية شنود يرتبط فيه الإشباع بالألم أو بالإذلال الذي يلحق الشخص

المصاب به .

الكتابات اللاهوتية والأنثروبولوجية بمعناها الرمزية الذي يرتبط بتمثيل القوة .

وقد أفادت ممثلات الحركة من احد رسوم لاكان التوضيحية في الكشف عن اعتبارات الأنوار الجنسية على النحو التالي :

شجرة
TREE



سيدات
LADIES



رجال
GENLEMEN



الشكل الأول - الشجرة - علامة أيقونية (١١) iconic ، تصف التجارب الطبيعية، بين الكلمة والشيء، وهو علامة تلخص الفكرة الشائعة قبل سوسير عن اللغة، حيث تظهر الكلمات والأشياء متحدة اتحادا طبيعيا في معنى عام. أما الشكل الثاني الذي يتكون من باين فإنه يدمر التناغم القديم بين الكلمة والشيء، فالدا لان "سيدات" و "رجال" ملحقان بباين متمثلين. و "نفس" البابين مصنوعان لدخول نسق اختلافي في اللغة، ومن ثم نراهما بوصفهما مختلفين. وإذا طبقنا هذا [الفهم للعلاقة بين الدال والنسق اللغوي على المرأة، وجدنا أن "المرأة" دال وليست أنثى بيولوجية، إذ لا يوجد تجاوب مباشر بين جسم معين والدال "امرأة". ولكن ذلك لا يعني أننا لو أزلنا النقش المشوه للدال فإن امرأة "طبيعية"، "حقيقية" تبرز إلى الضوء كما كانت قبل بداية عملية الترميز اللغوي. فنحن لا نستطيع أن نخطو قط خارج عملية الدلالة إلى أرضية محايدة، كما أن أي مقاومة نسائية لمركزية القضيب (أو هيمنة القضيب من حيث هو دال) لابد أن تنبع من داخل العملية الدالة. ولقد رأينا - في الفصل الرابع - أن الدال أقوى من "الذات" التي "تضمحل" وتعاني "الخصاء". و "المرأة" تمثل موضع ذات منفية إلى الظلمة الخارجية (القارة المظلمة) بواسطة القوة الخصائية

(١١) العلامة الأيقونية من مصطلحات الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (الذي أسس علم السيميوطيقا / السميولوجيا مع دي سوسير) حيث قسم العلامة sign إلى أنواع أولها العلامة الأيقونية التي تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط .

لمركزية القضيب ، ولأن هذه القوة تمارس سطوتها - بالقطع - بواسطة خطاب، أى بواسطة هيمنة منطق القضيب Phallogocentrism

ولا تتفصل مسألة مركزية القضيب عن بنية العلامة عند لا كان فالدال - القضيب - يعد بالحضور الكامل والقوة، وكلا الأمرين لا ينال أو يتحقق كاملا معا يهدد كلا الجنسين بعقدة خصاء. والعقدة تنبنى تماما بنفس الطريقة التي تنبنى بها اللغة واللوعى، إذ ينتج دخول الذات الفردية إلى اللغة "انشطارا" يترتب على احساس هذه الذات بالنقصان، عندما تفشل الدال فى تحقيق ما وعدت به من حضور كامل (راجع الفصل الرابع). فيفتقد الذكور والإناث - بطرائق مختلفة - تكامل النزعة الجنسية المرموز إليه فى القضيب وقد تزيد العوامل الاجتماعية المرتبطة بقولبة الهوية الجنسية من أثر هذا النقصان أو تنقص منه. ولكن القضيب - من حيث هو الدال على الحضور الكامل وليس العضو المادى - يظل مصدرا عاما لعقدة الخصاء، فالنقصان الذى وعد بإكماله لا يكتمل قط.. ويطلق لا كان - أحيانا - على هذا الدال الملحاح "اسم الأب" مؤكدا بذلك طراز الوجود غير "الواقعى" وغير "البيولوجى" لهذا الدال أو القضيب، ذلك الذى تنظم الأنسانية كلها علاقاتها فى الحب والكره حول مسألة حضوره أو غيابه. هذا التأكيد للنموذج العام بنيوى تماما.

ويلعب الأب - بالمثل - دورا متميزا فى العملية التى تفضى إلى تشكيل الهوية الجنسية للأفراد. ويصف تفسير لا كان لعقدة أوديب- عند فرويد - ثلاث مراحل :

١- يتحد الطفل الذكر بأمه تماما، ويرغب - على نحو لاوع - فى اكمال كل شئ ينقصها، فيتحد بالقضيب موضوع رغبة الأم. ويفعله ذلك يظهر على أنه غفل محض .

٢- يحرم الأب اتحاد الطفل بالقضيب وإمكان قبول الأم لهذا

الاتحاد فى آن، مما يضع الطفل فى مواجهة قانون الأب الذى يهدده بالخصاء .

٣- يتحد الطفل عندئذ بالأب لأنه يمتلك القضيب (بالمعنى الرمزى)، ويتشكل احساس الطفل بهويته الخاصة من حيث هو كائن سيأتى عليه يوم يشغل مكان الأب، ويكبت الطفل رغبته الأصلية ويتقبل بدلا منها القانون (الذى أسماه فرويد "مبدأ الواقع") .

ولا يصل الطفل إلى الإحساس بالهوية إلا بدخوله نظام اللغة "الرمزى" المصنوع من علاقات المشابهة والاختلاف، ولا يستطيع شغل مكان الهوية الذى يعينه له النظام اللغوى إلا بتقبله الاستثناءات (إذا كان هذا فليس ذاك) التى يفرضها قانون الأب. ومن الأساسى أن ندرك الطبيعة الاستعارية لنور الأب الذى لا يتخذ موضع المشرع لأنه يقوم بالوظيفة التناسلية الأعلى (رغم ما آمن به الناس قديما) بل لأنه نتيجة من نتائج النظام اللغوى فحسب. إن الأم تدرك كلام الأب لأن لديها وسيلة الوصول إلى دال الوظيفة الأبوية (اسم الأب) الذى ينظم الرغبة بطريقة "متحضرة" (أعنى غير مكبوتة). أما الطفل فلا تتم تنشئته الاجتماعية إلا بتقبله ضرورة الاختلاف الجنسى (إما هذا .. أو ذاك) وضرورة تنظيم الرغبة .

وتعترض ممثلات الحركة النسائية- أحيانا- على الوضع المتميز الذى تعزوه نظريات لاكان إلى القضيب فى عملية الدلالة. ويرين أن هذا الوضع غير متكافئ تماما حتى لو تقلبن النظرة "الرمزية" الخاصة إلى القضيب، وتذهب جين جالوب إلى أن تطبيق مقولات لاكان على الاختلاف الجنسى يبدو أنه يفضى حتما إلى التبعية الجنسية للأنثى، فالرجل يعانى "الخصاء" لأنه لا يتحقق له الامتلاء الكامل الذى وعد به القضيب. أما المرأة فهى "مخصصة" بسبب كونها ليست ذكرا. والطريق الذى تسلكه الأنثى خلال مراحل عقدة أوديب أقل وضوحا من طريق الذكر. إن عليها

- أولا- أن تحول عاطفتها من الأم إلى الأب من قبل أن يستطيع قانونه القيام بتحريم سفاح المحارم. ومادامت تعانى "الخصاء" سلفا فمعن الصعب - ثانيا- أن نرى ما يحل - فى حالتها - محل هذا الخصاء الذى يهدد تطور الذكر، فما الذى يجبرها على تقبل القانون؟، ولكن تظل لمنهج لاكان فائدته، فهو منهج يتخلص من الحتمية البيولوجية ويضع التحليل النفسى فى علاقة تماس مع النسق الاجتماعى (عن طريق اللغة) .

وتلاحظ جين جالوب Jane Gallop أن لاكان يميل إلى دعم خطاب "نسائى" مضاد لمركزية اللوجوس، وأن هذا الخطاب - رغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية- "جذاب" لعبوب "شعرى"، يرفض العزم بنتائج أو تأسيس حقائق . وأية ذلك أن لاكان عندما يسترجع السؤال الذى لم يجب عنه فرويد: "ماذا تريد المرأة؟" ينتهى إلى أن السؤال لابد أن يظل مفتوحا، لأن الأنثى "سيالة"، والسيولة حالة "غير ثابتة"، فالمرأة "لا تقول المماثل pareil قط" وما تقذفه مناسب fluent ولكن هنا، مرة أخرى، يكمن خطر الارتداد الى مركزية القضيب الذى ينفى النساء الى الهامش، متجاهلا إياهن ، لأنهن متقلبات متبدلات لا يمكن التنبؤ بما يفعلن . وما يمنع هذا الارتداد إلى "انفتاح" الأنثى على نسق النظام الأبوى- فيما يبدو - هو التميز الإيجابى لهذا الانفتاح، حيث النزعة الجنسية للأنثى ترتبط ارتباطا مباشرا بالخاصية الإنتاجية الشعرية، أى بالمحركات النفسجسدية التى تمزق استبداد المعنى المركزى وخطاب مركزية اللوجوس (من ثم منطق خطاب القضيب). وجوليا كرسيتيفا وهيللين سيكسوس هما أهم من قام بالتنظير لهذه النظرة.

يؤخذ تنظير كرسيتيفا عادة على أن المفهوم المركزى فيه هو الاستقطاب بين الأنساق العقلانية "المغلقة" والأنساق "المفتوحة"، "اللاعقلانية"، فهى تنظر إلى الشعر بوصفه "الموقع المتميز" للتحليل، لأنه يوازن بين هذين النمطين من الأنساق، وينفتح - فى أوقات بعينها -

على الدوافع الأساسية للرغبة والخوف الذى يعمل خارج الأنساق العقلانية. ولقد ناقشنا من قبل (فى الفصل الرابع) تمييزها المهم بين "السميوطيقى" و "الرمزى"، الذى هو أصل العديد من الاستقطابات الأخرى، وفى الأدب الطليعى تغزو العمليات الأولية primary processes (١٢) (كما وصفها لا كان فى قراءته التى قام بها لنظرية فرويد عن الأحلام) التنظيم العقلانى للغة، وتهدد بتمزيق "الذات" المتحدة لكل من "المتكلم" والقارئ، تلك الذات التى لا تنظر إليها كريستيفا بوصفها مصدر المعنى بل بوصفها موقع المعنى الذى يمكن أن يعانى من تشتت جذرى للهوية وفقدان للتلاحم. إن المحركات التى يعانىها الطفل فى المرحلة قبل الأوبديية أشبه باللغة ولكنها لم تنتظم فى لغة بعد. ولكى تصبح هذه المادة "السميوطيكية" مادة "رمزية" فلا بد لها من الاستقرار الذى يتضمن كبتا للمحركات الإيقاعية المناسبة. وإذا كان التلطف الذى يقارب الخطاب السميوطيقى أكثر من غيره هو "البربرة" babble (١٣) قبل الأوبديية للطفل فإن اللغة تستبقى بعض الدفق السميوطيقى لهذه البربرة ويميل الشاعر بوجه خاص إلى إبراز هذا الدفق. وما دامت المحركات الجسدية النفسية هى محركات قبل أوبديية فإنها ترتبط بجسد الأم، فالبحر المناسب ثلقائيا من الرحم، والحسية التى تحيط بثدى الأم، هما أول مكانين للتجربة قبل الأوبديية. ومعنى ذلك أن "السميوطيقى" يرتبط ارتباطا حتميا بجسد الأنثى، أما "الرمزى" فيرتبط بقانون الأب الذى يراقب ويكسب لكسى ينشأ الخطاب. إن المرأة هى صمت

(١٢) تحصل العمليات الأولية بالنشاط الوظيفى للجهاز النفسى، على مستوى اللاشعور، عند فرويد، وذلك مقابل العمليات الثانوية التى تميز نسق ما قبل الشعور - الشعور. ويتلائم التعارض بين هذين النوعين من العمليات مع التعارض بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع .

(١٣) الأصوات الأولى للطفل، قبل أن يتعلم اللغة، ويدخل المرحلة الأوبديية التى ترتبط بالضمور إلى النظام ، القانون، النسق، وكل ما يسميه لاكان "اسم الأب" أو "قانون الأب" .

"اللاوعي" الذى يسبق الخطاب، و"الأخر" الذى يقف خارجا يهدد بتمزيق النظام الواعى (المقلانى) من الكلام، ولكن من ناحية أخرى، إذا كانت المرحلة قبل الأديبية غير قائمة على التمييز الجنسى فإن السميوطيقى ليس أنثويا تماما. ويمكن للمرء القول إن كرسيتفا تطرح الدعوى بالأصالة عن النساء لتؤكد حقهن فى هذا الدفق غير المقموع وغير القامع من الطاقة المتحررة، فالشاعر الطليعى- رجلا أو امرأة- يدخل جسد الأم ويقاوم اسم الأب (١٤). ومثال ذلك ما لارميه الذى يمزق قانون الأب بتمزيق قوانين النحو، ويتحد بالأم باستخلاصه الدفق السميوطيقى "الأموى". وتنتظر كرسيتفا إلى الثورة الشعرية على أنها وثيقة الصلة بالثورة السياسية بوجه عام وتحرر النساء بوجه خاص، إذ لابد للحركة النسائية من ابتداء "شكل من الفوضوية"، يستجيب إلى "خطاب الطليعة"، فالفوضوية هى الموقف الفلسفى والسياسى الذى لابد أن تتبناه حركة نسائية عقدت العزم على تدمير هيمنة مركزية منطق القضيبي.

وتذهب بعض ممثلات الحركة النسائية (من أمثال شانتال شاواف Chantal Chawaf، وإكسفيير جوتيه Xavieré Gauthier، ولوس إريجراى Luce Irigaray) إلى أن النزعة الجنسية الأنثوية كيان خفى مجهول، ولكن مقال هيلين سيكسوس Hélène Cixous "ضحكة الميوزا" بيان شهير عن الكتابة النسائية، بيان يدعو النساء إلى يضعن "أجسادهن" فيما يكتبنه. وإذا كانت فرجينيا وولف قد تخلت عن معركة الكلام عن الجسد الأنثوى فإن سيكوس تكتب منفتحية (وجدا) عن اللاوعي الأنثوى المتدفق: "اكتبى نفسك، يجب أن تسمعى صوت جسدك. فذلك وحده هو الذى يفجر المصادر الهائلة للشعور". وليس هناك عقل أنثوى

(١٤) بعبارة تفسيرية، يعود إلى مبدأ التمرد، اللاتحد، المتدفق، اللذة، ويقاوم مبدأ الواقع، القانون، النظام (اسم الأب).

عام بل هناك خيال انثوى جميل غير محدود . وعندما توجد الكاتبة المتحررة حقاً فإنها سوف تقول :

إنى... اتدفق . رغباتى تبتدع رغبات جديدة . جسدى يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد . مرة بعد مرة... أشعر أنى مليئة بسيل جارف ساطع أكاد أنفجر به - أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة التى تباع للحصول على ثروة ننته .

ومادامت الكتابة هى المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللوجوس التى سلبت المرأة- فى الأغلب- حقها فى الكلام. ويجب على المرأة أن لا تراقب نفسها، بل عليها أن تسترد "محاسنها، أعضائها، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة". كما يجب عليها أن تتخلص من الشعور بالذنب (لكونها بالغة الحرارة أو بالغة البرودة، مفرطة فى عطفها الأموى ، أو فاقدة العطف). وجوهر نظرية سيكسوس يكمن فى رفضها للنظرية، فالكتابة النسائية: ستتجاوز دائما الخطاب الذى ينظم نسق مركزية القضيب".

وتعارض سيكسوس نوع الثنائية الجنسية التى روجت لها فرجينيا وولف، لتدعه إلى ما تسميه "الثنائية الجنسية الأخرى" التى "تثير الاختلافات بدل أن تلغيها". ودراسة بارت عن ساراسين (راجع الفصل الرابع) مثال كامل على هذه الثنائية الجنسية فى القصص. والمؤكد أن تصوير سيكسوس للنزعة الجنسية الأنثوية يذكر - فى الأغلب- بوصف رولان بارت للنص الطليعى، فهى تكتب قائلة: "إن جسد المرأة بما فيه من ألف منطلق ومنطلق للحمية... سوف يجعل اللسان القديم ، المفرد ، الرتيب ، اللام ، ينوى بأكثر من لغة". وهى تتحدث عن "المتعة" التى تجمع بين الدلالات الإيحائية للهزة الجنسية والكلام المتعدد الأبعاد عند بارت

وكريستيفا، أى أنها تتحدث عن لذة النص التى تصل إلى أزمة حادة (موت المعنى) بإزالة كل ألوان الكبت. هذا الانتهاك لقوانين الخطاب الذى يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة، فهى فى حاجة إلى "أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها"، بعد أن ظلت تعمل دائما "داخل" خطاب سيطرة الذكر .

إن منهج سيكسوس منهج رؤوى، يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة، وهو ينطوى على خطر غيره من المداخل التى ناقشناها، أى الانتهاء بالمرأة إلى تراجع لاوعى غامض، حيث يحكم صمت لا تقطعه إلا "بربرة" رجمية. وكريستيفا تدرك هذا الخطر، فهى تنظر إلى الكاتبات نظرة أشبه بنظرة فرجينيا وولف، فتراهن معلقات بين الأب والأم. فهن من ناحية يتواطأن حتما - بحكم كونهن كاتبات - مع هيمنة القضيب، فيدخلن العلاقة المتميزة بين الأب والابنة، تلك العلاقة التى تكون باعثا على الميل إلى التفوق والعلم والفلسفة والأستاذية، الخ. ومن ناحية أخرى، "نحن نهرب من كل شيء يعد قضيبا لنجد ملاذنا فى التثبيت المفروض على الجسد الصامت التحتى. فنتخلى عن كل مايدخلنا إلى التاريخ."

هذا التخطيط الذى قدمته عن النظرية الأدبية النسائية يوحى - فيما أمل- بمجال المداخل المستخدمة فى المرحلة المعاصرة وتنوعها. فلقد ثبت أنه من الصعب على ممثلات الحركة النسائية تطوير نظرياتهن دون الاستعانة بالمنظرين من الرجال . صحيح أن الكثيرات من ممثلات الحركة يذهبن إلى أن النظرية النسائية الملائمة لا يمكن أن تنشأ إلا من داخل تجربة النساء، أو من لاوعيهن، فالنساء لابد أن ينتجن لغتهن وعالم مفاهيمهن الذى قد لا يراه الرجال معقولا. ولكن هيلين سيكسوس - وهى نبية العالم الأنثوى - تعتمد بشكل دال على نظريات رولان بارت وجاك لاكان. وأيا كانت المصاعب التى تواجه المخطرات فى تطوير نظرية نسائية

فإن النساء لهن الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة، واستكشاف لواعيهن، وتطوير اشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن ، إذ لابد من اعادة تقييم القوانين الأدبية للماضى وإعادة تشكيلها، بالقدر الذى يتغير به توازن القوة بين النقاد والناقداً ، وبالقدر الذى يغير معه السؤال الخاص بالهوية الجنسية أكثر بروزاً فى المجالات النظرية، فالنقد الخاص بهذه الهوية لن يقبل اللجوء إلى مادة مقبولة من نظرية قائمة. ويذهب تيرى إيجلتون - فى كتاب أخير له - إلى أن الحركة النسائية قد نجحت فى تطوير الوحدة - الأكثر أمانة وتحدياً - بين الفعل السياسى والفعل الثقافى . إن كل نظرية نقدية هى نظرية "سياسية"، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم فى الخطاب . وممثلات الحركة النسائية يحاولن - عن وعى تام - انتزاع نصيبهن فى خطاب القوة من الرجال، مستغلات فى ذلك كل الاستراتيجيات النظرية التى تخدم هدفهن . ولذلك فإن النظرية النسائية ليست سوى كون صغير لكون نظرى أوسع لا يخدم فيه صراع القوة.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

- Abel, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference* (Harvester Press, Brighton, 1982), originally in *Critical Inquiry*.
- Cixous, Hélène, 'The laugh of the Medusa', *Signs*, 1(1976), 875-93.
- de Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, trans. H.M. Parshley (Bantam Books, New York, 1949, 1961; Penguin, Harmondsworth, 1974).
- Donovan, Josephine (ed.), *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory* (Kentucky University Press, Lexington, 1975).
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Harcourt Brace, 1968; Virago, London, 1979).

- Jacobus, Mary, ed., *Women Writing and Writing about Women* (Croom Helm, London, and Barnes & Noble, New York, 1979).
- Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, (eds), *New French Feminisms: An Anthology* (Harvester Press, Brighton, 1981).
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton University Press, 1977; Virago, London, 1978).
- Woolf, Virginia *Women and Writing*, intro. M. Barrett (Women's Press, London, 1979). Anthology.

خلفية عامة عن النسائيات

- Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis* (Verso Editions, London, 1980).
- Eisenstein, Hester, *Contemporary Feminist Thought* (Unwin, London and Sydney, 1984).
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex* (Women's Press, London, 1979).
- Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Macmillan, London and Basingstoke, 1982).
- Millet, Kate, *Sexual Politics* (Virago, London, 1977).
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism* (Penguin, Harmondsworth, 1975).
- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (Virago, London, 1980).

قراءات إضافية

- Culler, Jonathan, 'Reading as a woman', in *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).
- Fetterly, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Indiana University Press, 1978).
- McConnell-Ginet, S., Borker, R., and Furman, N. (eds), *Women and Language in Literature and Society* (Praeger, New York, 1980).
- Ruthven, K.K., *Feminist Literary Studies: an Introduction* (Cambridge University Press, Cambridge, 1984).
- Journals: *Feminist Review*, *m/f* and *Signs*, publish important work. *Diacritics* (Winter, 1975) was a special issue: 'Textual politics: feminist criticism'.

الفهرست

٥	تصدير الترجمة
١٣	مقدمة
٢١	النزعة الشكلية الروسية
٤٧	النظريات الماركسية
٨٩	النظريات البنيوية
١٢٣	نظريات ما بعد البنيوية
١٧٩	النظريات المتجهة إلى القارئ
٢١١	النقد النسائي

رقم الإيداع ١٩٩٠/٩٦١٣

L.S.13.n: 977 - 5097 - 06 - 3

هذا الكتاب

المشهد النقدي المعاصر شديد التعقيد ، متعدد الاتجاهات والروافد .

وهذا الكتاب يسعى إلى التعرف على أهم المدارس التي تشكل هذا المشهد ، وإلى وضع أساس لتصنيف النظريات الأدبية المعاصرة ، من الماركسية إلى البنيوية وما بعد البنيوية إلى ما أسماه بالنقد النسائي .

كما يؤكد الكتاب على أن المشهد النقدي المعاصر لم يعد أسير " المركزية الأوروبية " بل ينفتح على أفق إنساني أوسع تصب فيه إسهامات هامة من العالم الثالث .

" الناشر "

Bibliotheca Alexandrina



0526632

